

المرايا المتجاورة

دراسة فى نقد طه حسين



جابر عصفور

عصفور، جابر.

المرايا المتجاورة: دراسة فى نقد طه حسين/ جابر عصفور. ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٤.

٥٦٨ ص؛ ٢٤ سم.

تدمك ٥ ٧٦٧ ٤٤٨ ٩٧٧ ٩٧٨

١ ـ الأدب العربى ـ تاريخ ونقد.

٢ ـ طه حسين، طه بن حسين بن على بن سلامة، ١٨٨٩ ـ ١٩٧٣.

أ ـ العنوان.

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٩٤٦/ ٢٠١٤

I. S. B. N 978 - 977 - 448 - 767 - 5

ديوى ٨١٠,٩

المرايا المتجاورة

دراسة فى نقد طه حسين

جابر عصفور



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠١٤

وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد

اسم الكتاب : المرايا المتجاورة
دراسة فى نقد طه حسين
تأليف : جابر عصفور

الإخراج الفنى : مادلين أيوب فرج

الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
www.gebo.gov.eg
email:info@gebo.gov.eg

إلى الجامعة التى أنتمى إليها...

إلى الجامعة التى أحلم بها

مقدمة

الطبعة الرابعة

عندما بدأت العمل فى هذا الكتاب، كانت مصر تمر بمنعطف خطير فى تاريخها السياسى الاجتماعى؛ فقد بدأت التفكير فى المشروع المنهجى للكتاب فى سنة 1971م، بعد وفاة عبد الناصر فى 28 سبتمبر سنة 1970م، وكان طه حسين لا يزال حيا، ولكن خليفة عبد الناصر محمد أنور السادات كان قد بدأ فى التحول عن الناصرية إلى نقيضها؛ فتحالف مع جماعات الإسلام السياسى التى كان يمثلها الإخوان المسلمون فى سنة 1971م، وذلك لدعمه فى القضاء على من بدأ يصطدم بهم من الناصريين والقوميين واليساريين؛ فأسلم الإخوان المسلمون مفاتيح الجامعات المصرية، كى يقضوا على المد الناصرى القومى واليسارى على السواء. وكان اتخاذ السادات القرار الحاسم بالقضاء على مراكز القوى فى مصر - وهو ما عرف باسم "ثورة التصحيح"- البداية الموازية للمضى فى طريق الاستبداد السياسى بدعم من الجماعات الإسلامية التى أخذت تشيع أحلامها عن الدولة الدينية التى كان لابد أن يصطدم دعاتها بالأفكار المدنية السائدة، وأن ينشروا مناخا من التمييز ضد المسيحيين، وهو الأمر الذى أدى إلى حرق كنيسة الخانكة بالقليوبية عام 1972م، وذلك للمرة الأولى منذ ثورة 1919 التى رفعت شعار "الدين لله والوطن للجميع". وهو شعار ظل محترما فى التاريخ المصرى الحديث، خصوصا فى ترادفه مع شعار وحدة "الهلال والصليب" الذى لا يزال يرفعه حزب الوفد. ومنذ 1972 بدأ الاعتداء على الكنائس وحرقها، فى موازاة إشعال نيران الفتنة الطائفية التى اقترنت بتمييز متعدد الأبعاد ضد إخوتنا المسيحيين، الأمر الذى كان يعنى فى

ترابطه مع غيره إهدار مبدأ "المواطنة" ولوازمه المصاحبة فى الدولة المدنية الحديثة.

وكنا نرى فى جامعة القاهرة مظاهر انتشار مدى الإسلام السياسى ونفوذه بدعم من نظام السادات، وذلك فى موازاة التقارب مع الولايات المتحدة التى استبدلها السادات بالاتحاد السوفيتى، فى موجة نقض الناصرية التى بدأ السادات متحمسا للقضاء على نفوذها الذى ظل مستمرا فى نفوس الكثيرين من المثقفين، خصوصا من رأوا فى تقاربه مع جماعات الإسلام السياسى خطرا على هوية الدولة المدنية المصرية التى تم تأصيل مبادئها فى ثورة 1919وتراثها الوطنى الذى آمن به عبد الناصر كل الإيمان؛ ولذلك لم يعان المسيحيون أى شكل من أشكال التمييز ضدهم فى زمنه.

صحيح أن السادات اتخذ قرار الحرب فى أكتوبر 1973بشجاعة ووطنية لا شك فيهما. ولكن الإدارة السياسية لحرب أكتوبر لم تكن فى مستوى الأداء الرائع للقوات المسلحة وعبورها العظيم؛ فبدأ السادات طريق السلام مع إسرائيل عبر السنوات التالية إلى أن اكتمل الطريق باتفاقية كامب ديفيد سنة 1978التى كان أول ما ترتب عليها انقسام الأمة العربية، ابتداء من إعلان جبهة الصمود والتصدى فى طرابلس ليبيا، وانتهاء بطرد مصر من جامعة الدول العربية فى قمة بغداد فى سبتمبر 1978م، وما ترتب على ذلك من تحولات فى السياسات الساداتية، جعلتها تستبدل بالنزعة القومية المرتبطة بالشعارات الناصرية (وحدة، حرية، اشتراكية) نزعة مغرقة فى الإقليمية، لم تفلح فى القضاء على الوعى القومى الذى كان لا يزال متجذرا فى نفوس أمثالى من أبناء الجيل الذى تربى على أناشيد:

بلاد العرب أوطانى من الشام لبغدان   ومن نجد إلى يمن إلى مصر فتطوان

وكان المشروع المنهجى للكتابة عن نقد طه حسين قد بدأ يملأ عقلى، وبدأت فكرة معالجة هذا المشروع بوصفه رؤية شاملة، هى نوع من البنية الدالة، ذات عناصر تكوينية، يمكن الكشف عنها داخل "الكل" الذى يجمعها، وهو نقد طه

حسين أو فكره الأدبى الذى لا ينفصل بالقطع عن جوانب فكره الأخرى. وكنت فى ذلك الوقت قد اكتشفت أن دال "المرآة" هو العنصر التأسيسى فى بنية دلالات الفكر النقدى لطه حسين الذى يمكن إعادة بنائه، ومن ثم تحليله، من منظور تعدد دلالات تكرار الدال نفسه، خصوصا فى علاقاته الوظيفية التى كانت سبيلا إلى تفكيك هذا الفكر وإعادة تركيبه فى حزم من العلاقات التى تتجسد بها هوية الأدب وطبيعته، أولا، من منظور الفرد الذى يبدعه، وثانيا، من منظور المجتمع الذى يتلقى الأدب، كى يرى صورته منعكسة على صفحته، وثالثا، من خلال الإنسانية التى هى الذروة التى يصل إليها الإبداع بسبب قدرته على النفاذ عميقا فى الخاص الذى يقود إلى العام. ولم يكن دال المرآة فاعلا فى الكشف عن أوجه الأدب أو زوايا مراياه فحسب، بل كان هذا الدال نفسه كاشفا عن خصوصية العملية النقدية التى ظل طه حسين يراها أقرب إلى الإبداع منها إلى العلم، وأوثق صلة بذات الناقد وليس الموضوع الذى يمكن أن ينفصل عنها؛ ولذلك بقى دال المرآة دالا على الناقد بقدر دلالته على الأدب نفسه، سواء فى علاقته بالذات المبدعة أو المجتمع الذى تنتسب إليه أو المثل العليا للإنسانية التى يتطلع إليها.

وكانت لإقامتى فى الولايات المتحدة ما بين أغسطس 1977 إلى أغسطس 1978بالغ الأثر فى تعمق فهمى للمناهج النقدية الأحدث التى تصل ما بين البنيوية اللغوية والبنيوية التوليدية، وتصلهما معا بالمناهج والنظريات التى لا تزال تندرج تحت عنوان "ما بعد البنيوية". والمؤكد أن ما أفدته، خلال عام كامل من الدرس والتحصيل، كان يحدد بؤر المنظور المنهجى الذى كنت أكتب منطلقا منه، فى كتابى عن مرايا النقد عند طه حسين من ناحية، وذلك بقدر ما كنت أرى أن الكتابة عن أهم جوانب عمل طه حسين، رائد الاستنارة ونصير المعذبين فى الأرض من الباحثين عن العدل الاجتماعى من ناحية موازية، تأكيد للانحياز إلى مبادئ "طائفة المستنيرين" التى انتسب إليها طه حسين، فى مقدمة كتابه "فى الشعر الجاهلى" الذى أقام الحياة الثقافية المصرية، ولم يقعدها سنة 1926.

وأذكر أننى فرغت من النصف الأول من مخطوط الكتاب فى أواخر شهر أغسطس 1981. ولكن جاءت قرارات سبتمبر الشهيرة بإبعادى مع أكثر من ستين

أستاذا من جامعة القاهرة. وكان ذلك -فى حالتى تحديدا - بسبب اشتراكى فى أنشطة معادية للصلح مع إسرائيل واتفاقية كامب ديفيد التى كان لها من الآثار السلبية ما لها من منظور قوى اليسار الوطنى التى كنت - ولا أزال - أنتسب إليها. وكنا مجموعة متميزة داخل قسم اللغة العربية الذى أخرجت منه قرارات سبتمبر أستاذى عبد المحسن بدر -رحمه الله- وزملائى عبد المنعم تليمة، ونصر أبو زيد -رحمه الله -وسيد البحراوى وزميلنا صبرى المتولى الذى كان منتسبا إلى الجماعات الإسلامية، وليس إلى اليسار مثل بقية "مجموعة" قسم اللغة العربية. ويبدو أن ما كان يجمعنا بصبرى المتولى هو ما كان يجمع كل الفصائل التى أجمعت على معارضة السادات، خصوصا بعد توقيع اتفاقية كامب ديفيد والصلح مع العدو الإسرائيلى الذى لا يزال يحتل ترابنا القومى إلى اليوم.

وما إن سمع صديقى المرحوم عطية عامر بخبر فصلنا من الجامعة حتى أرسل يجدد دعوتى للذهاب إليه فى جامعة استكهولم بالسويد، والعمل أستاذا *زائرا فى قسم اللغة العربية الذى كان رئيسا له*. وبالطبع، لم أجد مفرا من القبول والذهاب إلى السويد، وكان اغتيال السادات وتولى مبارك الحكم قد خفف الضغط القمعى على كل من طالتهم قرارات سبتمبر، سواء بالاعتقال أو الإبعاد عن الجامعة. وسيظل دينى عميقا للمرحوم عطية عامر الذى أتاح لى مناخا علميا هادئا فى جامعة استكهولم، دافعا إياى إلى إكمال كتابى، خصوصا بعد أن وجدت كل ما كان ينقصنى من مصادر ومراجع فى مكتبات الجامعة والأكاديمية الملكية فى عاصمة السويد. وفى هذا المنفى الذى كان بهيجا لحسن الحظ، لم يكن أمامى بعد التدريس لساعات معدودة - فى الأسبوع - سوى أن أعود لكتاب طه حسين، وأكملته بالفعل خلال العام الذى قضيته فى السويد.

والمؤكد أن إقامتى فى بلد أوربى مثل السويد، والتأثر بمؤثراته الثقافية قد فتحت لى من زوايا النظر والرؤية ما لم أكن منتبها إليه من قبل، خصوصا فى دائرة التعامل مع ثقافة الآخر، وحدود الممكن وغير الممكن التى يمكن قبولها من ثقافة ذلك الآخر، خصوصا فيما يتصل بالجوانب الطليعية، أو غير المعتادة، بالقياس إلى حدود المقبول فى بنية الوعى الثقافى للوافد الذى يظل مهما كان

عليه من تحرر نظرى، محكوما بثوابت لا يمكن نقضها، ويظل لها تأثيرها على مستويات أبنية اللاوعى على الأقل. وكان توافقا طيبا أن أكتب عن الكيفية التى تعكس بها مرايا النقد وعى الناقد الأدبى فى طه حسين والكيفية التى كانت تصله بمن يكتب عنه، وذلك فى علاقات تبدأ بما يشبه الاتحاد الوجدانى فى حالة أبى العلاء المعرى، أو بما يشبه التعويض الثأرى فى حالة الشعر الجاهلى، أو الاستجابة التى تنطوى على تضاد معرفى، أو اغتراب لابد من تجاوزه بالبحث عن شبيه تراثى، يرد حدة الإنكار المعرفى إلى حال من التعاطف كما حدث مع أدب كافكا وأمثاله اللاحقين. ولم أشعر بمضى الأشهر المتتابعة التى لم يكن يشغلنى فيها سوى متعة اكتشاف ما ظل فى حاجة إلى الكشف من كتابات طه حسين التى أعدت قراءتها فى مسكنى بمركز ڤينجرن بجامعة استكهولم حيث كنت أقيم، قرب وسط المدينة بكل مباهجها الثقافية والفنية، ومن ثم تأثيرها متعدد الأبعاد. وأخيرا، فرغت من الكتابة، وأعدت تحرير القسم الأول الذى كنت قد أنجزته فى القاهرة، فى ضوء ما انتهيت إليه، فى واحة استكهولم التى أدين لها ولعطية عامر بنسيان ما فعله السادات بى وزملائى.

وكان لابد أن أعود إلى القاهرة فى النهاية. وكانت أبواب جامعة القاهرة قد فتحت أبوابها الموصدة. وسبقنى إلى العودة كل زملائى بلا استثناء. وعدت إلى مجلة "فصول" التى كنت نائبا لرئيس تحريرها المرحوم عز الدين إسماعيل صديقى وأستاذى الذى كان قد أصبح رئيس مجلس إدارة الهيئة العامة للكتاب، خلفا للراحل العزيز صلاح عبد الصبور. ولا أزال أذكر فرحته بى بعد أن قرأ مخطوط "المرايا المتجاورة". ولم يتحفظ فى إبداء إعجابه بما فعلت فى الكتاب، وجعل الكتاب أول سلسلة جديدة أطلق عليها اسم "دراسات أدبية"... ومرت السنوات، ولحق العزيز عز الدين إسماعيل بالعزيز صلاح عبد الصبور، كما لحق بهما عبد الرحمن فهمى وفاروق خورشيد وعبد الغفار مكاوى وأحمد كمال زكى وغيرهم من أعضاء الجمعية الأدبية المصرية التى انبثقت بذرة الكتاب ضمن موسم احتفالهم بطه حسين، قبل موته بعامين. وتمضى الأيام.. ويرحل خليفة السادات، وتسرق جماعة الإخوان المسلمين ثورة 25يناير 2011م. ويجلس محمد

مرسى على كرسى رئيس الجمهورية المصرية، بكل مجدها، فى نوع من الميلودراما التاريخية المهينة. ولكن يقظة شباب "تمرد" الذى أسهم فى صنع 25يناير اقترنت بالإعداد للنهاية اللائقة التى جاءت فى الثلاثين من يونيو 2013م.

وها نحن نصل إلى أكتوبر 2013ونحتفل بالذكرى الأربعين لوفاة طه حسين والذكرى الأربعين لنصر أكتوبر. وهى ذكرى لها عبق خاص، تستعيد فرحة استعادة الأرض السليبة فى سيناء سنة 1973م، واستعادة مصر - التى سرقتها جماعة الإخوان - فى الثلاثين من يونيو 2013م، وتتردد أصداء فرحة إزاحة مرسى فى الثالث من يوليو هذا العام، وبداية محاكمته على جرائمه فى الرابع من نوفمبر الحالى. وتتحرر مصر من مشروع الدولة الدينية، وتعاود بناء دولتها المدنية، مستعيدة ميراث رواد استنارتها الذين أسسوا لأفكار دولتها المدنية الحديثة، وعلى رأسهم طه حسين، وذلك فى مُنعطف خطير من تاريخها الذى أدعو الله أن يسلم إلى دولة مدنية حديثة بكل معنى الكلمة.

وإذا كان لى أن أستدعى ذكرى عز الدين إسماعيل الذى أشرف على إصدار الطبعة الأولى من هذا الكتاب، وأدعو له ولأقران الجمعية الأدبية المصرية بالرحمة، فلا يسعنى إلا أن أشكر تلميذه أحمد مجاهد الذى جلس على مقعده وتحمس حماسته لإعادة طبع هذا الكتاب الذى لا يزال صاحبه منطويا على الحلم الذى يشير إليه إهداء الكتاب، وهو جامعة مدنية حديثة تخلو من التخلف، وتدعم الابتداع لا الاتّباع، وتنحاز إلى العقل والعلم لا النقل والتقليد، فى دولة مدنية حقا وصدقا، فى الزمن الآتى بالنجمين الوضاءين على كفيه: الحرية والعدل.

جابر عصفور

السبت - التاسع من نوفمبر 2013م

المقدمة

(١)

يحاول هذ البحث التعرف على طبيعة الفكر النقدى عند طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) وذلك من خلال اكتشاف الصيغة التكوينية التى ينبنى بها هذا الفكر، وبقدر ما يسعى هذا البحث إلى اكتشاف الخصائص النوعية لهذا الفكر فإنه يحرص على أن يتعامل معه بوصفه وحدة متكاملة، لا ينفصل فيها نظر عن تطبيق، ولا يتم التركيز فيها على جانب دون آخر، بل يتوجه البحث صوب كل اتجاه، ويتقصى كل مجال، ويتدبر كل تغير، ويتغلغل فى كل تنوع، للوصول إلى أساس تحتى، يرد التنوع إلى وحدة، والتغير إلى ثبات،

ولا سبيل - فى تقديرى - إلى فهم طه حسين الناقد إلا بهذا النهج، إن علينا - لكى نفهمه - أن نكتشف العالم المتعدد المتباين الذى ينطوى عليه نقده الأدبى، ولن تكتشف هذا العالم مالم نضع أيدينا على عناصره التكوينية، ومالم نتعرف على العلاقات التى ترتبط بها حركة هذه العناصر فى مداراتها المتجاوبة والمتنافرة. ومن المهم - فى اكتشاف هذا العالم - أن نتذكر الجزيئات، وأن نحشد التفاصيل، وأن نتقصى الأفكار والمفاهيم، ولكن الأهم أن نصل إلى العلة الأولى التى تحكم بناء هذا العالم، وتفسر كل صغيرة وكبيرة فيه، فنرد كل فرع إلى أصله، وكل معلول إلى علته.

ولكن كيف السبيل إلى اكتشاف بناء للفكر النقدى عند طه حسين؟ وهل هناك - ابتداء بنية لهذا الفكر؟ إن طه حسين الناقد الأدبى متنوع الجوانب، متعدد

الاهتمام، متقلب الصفات والتبدل والتحول والمغايرة - فى نقده - أمور تشى بالتباين الكيفى لجوانب هذا النقد.

(٢)

إننا نعرف طه حسين الناقد العقلانى الذى يؤرقه اتزان المنهج، وتشغله دقة المعارف التى تهدى خطى الناقد؛ فيلوذ بالديكارتية فى طرائق التثبيت، مثلما يلوذ بالمكتسبات المنهجية فى إجراءات البحث التاريخى الحديث، ويتقبل بعض أفكار تين عن الدرس الأدبى بعد أن يمزجها بأفكار أستاذه - فى الجامعة المصرية - كارلو نالينو، ويتقبل بعض أفكار سانت بيف بعد أن يعقلها بأفكار أستاذه - فى باريس - جوستاف لانسون؛ ليسعى - بهذه العقلانية - إلى فهم الأعمال الأدبية بوصفها دوال على مدلولات تقع خارجها ، فى المجتمع أو العصر وفى شخصية الأديب أو عالمه التاريخى. ولكننا نعرف فى المقابل طه حسين الناقد الانطباعى الذى ينفر من العقل ويكاد ينفى المنهج إن لم ينفه بالفعل غير مرة، ويلوذ بنقاد من أمثال أناتول فرانس وجول لومتر، ليمزج طرائقهم بنهج أستاذه - فى الأزهر - سيد ابن على المرصفى، ليؤكد أن الناقد أديب يبغى «التذوق»، ويسعى وراء «المتعة»، ليعم - مع قارئه - بلحظة أو لحظات فى «ظل الحب النقى الكريم».

ونعرف - من منظور آخر - طه حسين الناقد «المحدث» الذى يلوذ بمفاهيم النقد الأوربى، ويتوسل بأفكار نقاد الغرب. فيرى الأدب «تعبيرًا» عن شخصية صاحبه، وخلاصة لعصره، وتصويرا للمثل العليا للإنسان، ولكننا نعرف - فى المقابل - طه حسين الناقد «القديم»، ذلك الذى يلوذ بمفاهيم التراث، ويتأثر خطى النقاد القدماء، من أمثال ابن قتيبة والآمدى والجرجانى وغيرهم، فيرى الأدب «صنعة» يسبق التخطيط فيها التنفيذ، ويستقل المعنى فيها عن لفظه، مثلما يراه «محاكاة» تراعى دقة الوصف وأمانة النقل، وطرافة التصوير وبراعة التشبيه.

ولو تأملنا طه حسين الناقد «المحدث» بدهتنا المفارقات التى ينطوى عليها نقده، إن هذا الناقد المحدث هو الذى اختار المأساة اليونانية فترجمها وعرّف بها، ليظهر ما فيها من نزوع أخلاقى وقدرية دينية، وترجم ڤولتير وراسين وأبرز

ما فيهما من انسجام ومغزى أخلاقى متميز، وأعجب، إلى حد الفتنة بالانسجام والتوازن والاعتدال، والصراع الكلاسى بين الإنسان والقدر، أو بين الهوى والواجب، والعقل والغريزة، وهو نفسه الذى أحب العاطفية المفرطة لبول هورفيو وبول جيرالدى، واستهواه الجموح المتمرد فى كتابات لودلير وأندريه جيد، وهو الناقد نفسه الذى أعجب بالأدب الأسود، واوستهوته عبثية كافكا وروايات سارتر، بكل ما فيهما من تمرد على التوازن والاعتدال، ولا يقل إعجاب هذا الناقد - فى المسرح - براسين، وجوته، وبيراندللو، وجيرودو، وسارتر، وكاموا - رغم بعد ما بينهم - عن إعجابه بمسرح موريس دونية، وشارل ميرى، وهنرى بك، وبول هوفير، ومارسيل بانيول، رغم التفاوت الحاد بينهم.

ويبدو الأمر - فى النهاية - كما لو كان هذا الناقد «المحدث» يفتح عقله ووجدانه لكل الاتجاهات والمذاهب والمدارس، فيتدافع الإعجاب فى كتاباته تدافع أعمال وأسماء متباينة كل التباين، متنافرة كل التنافر، إلى درجة تفرض الأسئلة: أين يكمن الاتجاه الحقيقى لهذا الناقد؟ وهل نحن إزاء تجانس موحد فى الاستجابة أم إزاء تباين متنافر فى الاستجابات؟ وهل نحن إزاء ناقد «يختار» من أدب الغرب، أم إزاء ناقد «ينبهر» بكل ما يأتى عن الغرب بنفس الدرجة والقدر؟

ويزيد من إلحاح هذه الأسئلة ذلك التغير اللافت الذى يقابلنا كلما مضينا مع كتابات طه حسين الناقد المحدث، لو نظرنا إلى الأمر من منظور الأدب العربى، إن الصوت العقلانى الصارم الشاك للناقد فى كتاب «فى الأدب الجاهلى» يتبدل ليحل محله صوت عاطفى متعاطف مع «هذا الشعر القديم المسكين»، فى «حديث الأربعاء»، ويتبدل نهج «تجديد ذكرى أبى العلاء» بقواعده التاريخية لتحل محلها قواعد مغايرة لنهج مغاير فى «مع المتنبى»، ويتغير الناقد الباحث عن الشخصية والفن فى «مع المتنبى» ليصبح ناقدا يخلق عالما خياليا، ويتحول فيه الناقد إلى أديب، فيتدفق حديث الحب الشجى فى «مع أبى العلاء فى سجنه»، ونتحول من «صوت باريس» إلى «صوت أبى العلاء» لنواجه مغايرة حادة لا تقل لفتًا للانتباه عن تلك المفارقة التى مكنت الناقد من أن يجد أصول الفلسفة العلائية - بأكملها - فى روايات كافكا، بعد أن اكتشف أن عمر بن أبى ربيعة صورة تناسخت لبيير

لوتى، ولماذا لا نقول إن «حديث الأربعاء» فى ذاته، وعلى ما هو عليه، يمثل خليطا متباينا من التعامل مع الظواهر الأدبية؟ أعنى خليطا يتجاور فيه - فى الجزء الأول، وحده، على سبيل المثال - بعدان متنافران على مستوى المنهج، فنواجه - فى القسم الأول من هذا الجزء - تلك العاطفية المراوغة التى تتبدى فى التعامل مع الشعر الجاهلى، والتى تصاغ فى قالب درامى بين شخصين خياليين حول قيمة هذا الشعر وعالمه بالقياس إلى عالم المحدثين، مثلما نواجه - فى القسم الثانى من هذا الجزء - البدايات الأولى للشك التاريخى فى شعر الغزليين الإسلاميين، والتعامل مع أشعارهم - فى الوقت نفسه - بوصفها دالة على عصرها.

(٣)

من المؤكد أن هذا التباين الكيفى يرجع - فى جانب أساسى منه - إلى الطبيعة التنويرية للمشروع الحضارى عند طه حسين، وهى طبيعة تقترن بالموسوعية التى تصل صاحبها بكل نشاط، وتربطه بكل اتجاه، وتدفعه إلى أن يقدم إلى مجتمعه المتخلف كل ما يمكن أن يساعد على التقدم؛ ولذلك تعددت أنشطة طه حسين الثقافية بالقدر نفسه الذى تعددت أدواره الاجتماعية، أستاذًا جامعيًا، وعميدا، ومدير جامعة ووزيرا للتعليم، ورجل سياسة تنقل من حزب إلى آخر، وصحفيا، وصاحب جريدة ومجلة، وأديبا، وناقدا للأدب، ومؤرخا، ومحققًا، ومترجما، وفيلسوف تربية،. و«متفلسفا فى الحضارات.

هذه الطبيعة التنويرية لا تفرض على الناقد - فى طه حسين - اتجاها بعينه، أو استجابة متحدة متلاحمة تتكرر فى ثبات، بل تدفعه إلى لون من الموسوعية، يأخذ معها - من كل الاتجاهات النقدية والنظريات الأدبية والأعمال الإبداعية - الأفكار والآراء والنماذج التى تجدد الإبداع الأدبى وتؤصل درسه فى مجتمع متخلف، وتستوى لدى هذا الناقد كل مدارس الأدب والنقد الأوروبية، وكل مراحل التاريخ الأدبى فى الغرب، من حيث إنها نتاج مجتمعات متقدمة، تنقل ثمار تقدمها - مهما تنوعت، أو تباينت، أو تنافرت، أو تضاربت - إلى مجتمع متخلف، لتدفع عملية «النهضة» في هذا المجتمع إلى الأمام.

وبقدر ما يشحب الوعى النقدى الصارم للاختيار مع هذه الموسوعية، ترتفع درجة الانتقاء المرسل، والتوفيقية التى تصالح بين الأضداد، لتفيد من كل شىء، وتجمع محاسن كل شىء، دون أن يكون لديها الوقت الكافى - بسبب تعدد الأدوار، وعدم إلحاح الحاجة إلى المراجعة - للبحث عن التجانس، أو الإلحاح على منظور واحد متلاحم، أو إدراك المسافة المراوغة التى تفصل بين التوفيق والتلفيق.

وتتجاوب جوانب هذه الموسوعية الانتقائية التوفيقية، ليصبح التعامل مع أدب الغرب ونقده وجها آخر للتعامل مع الأدب العربى ونقده، ويجرب طه حسين الناقد كل منهج ممكن فى التعامل مع الأدب العربى القديم أو الحديث، ويحاول الإفادة من كل تصور نظرى أو إجراء تطبيقى، يعينه على تأصيل الدراسة الأدبية؛ فينتقل بين المناهج والنظريات وبين التصورات والإجراءات، مثلما يتنقل المسافر بين العربات والمحطات، فى رحلة طويلة شاقة، لا يعنيه من الانتقال والتغيير سوى بلوغ محطة الوصول، وهى تحقيق التنوير وتأسيس النهضة الأدبية والنقدية.

والرحلة طويلة تمتد عبر المكان، لتصل التراث العربى بالتراث الإنسانى السابق عليه، وتصل الأدب العربى الحديث بالآداب الأوربية الحديثة، وتتنقل بين الآداب الأوربية من عاصمة إلى أخرى، رغم حنينها الدائم إلى باريس «عاصمة النور». والرحلة طويلة تمتد عبر الزمان، من مفتتح هذا القرن إلى نهاية الستينيات، فيما يزيد على نصف قرن، تفصل بين أول ثمار هذه الرحلة فى «ذكرى أبى العلاء» (١٩١٤) وآخر ثمارها فى «خواطر»، و«كلمات» (١٩٦٧)، ولأن الرحلة طويلة تمتد عبر المكان والزمان ينتقل طه حسين - الناقد المرتحل - من مذهب أدبى إلى مذهب أدبى آخر، ومن اتجاه نقدى سائد إلى اتجاه نقدى يغلب عليه، ومن مشكلة أدبية إلى مشكلات أدبية جديدة تغطى عليها، بالسرعة التى يتنقل بها ما بين فولتير وكافكا، وبين أندريه جيد وريتشارد رايت، وبين كامو وكازانتازاكيس، وتتجمع - عبر هذه الرحلة - تراكمات كمية لا تتحول - بسبب الانتقاء المرسل - إلى تغيرات كيفية، فتتزايد حدة التباين الكيفى الذى أتحدث عنه.

هكذا بدأ طه حسين - الناقد المتطلع إلى فرنسا - تقديمه للأدب الفرنسى فى جريدة «السياسة» معتمدا على مجلة «الألوستراسيون» وانتهى فى مجلة «الكاتب المصرى» معتمدا على مجلة «الأزمنة الحديثة»، وتحوّل من الإعجاب بكتب أصولية مثل «أحاديث الاثنين» لسانت بيف و«المعاصرين» لجلو لومتر إلى الإعجاب - فى فترة لاحقة - بكتب أخرى منها «ما الأدب» لسارتر، دون أن يقضى إعجابه الجديد على إعجابه القديم، أو يعدل منه تعديلا جذريا، وأضاف طه حسين إلى اهتمامه القديم بما فى «الرسالة الفارسية» لمنتسكيو من خصومة الأدباء الفرنسيين فى القرن الثامن عشر، حول القدماء والمحدثين، اهتمامه المتأخر بخصومه الأدباء الفرنسيين بعد الحرب العالمية الثانية. حول «الالتزام» من ناحية و «العبث» من ناحية أخرى، دو أن تفضى الخصومة الجديدة إلى إعادة صياغة الخصومة القديمة.

ويتجاوب هذا التراكم الكمى - من منظور النقد الغربى - مع تراكم كمى آخر - من منظور الأدب العربى، فلقد شهد طه حسين مراحل متعددة من حياة الأدب العربى الحديث ومشكلاته، حسبنا أن نتذكر أنه شهد ازدهار الشعر الإحيائى ونهايته التى حسمتها وفاة حافظ وشوقى (١٩٣٢). وانتقل من الاهتمام بشعر البارودى وإسماعيل صبرى وشوقى وحافظ ونسيم إلى الاهتمام بخليل مطران وشعر مدرسة الديوان (خصوصا العقاد) وأبوللو (خصوصا على محمود طه. وإبراهيم ناجى) والمهجر (خصوصا إيليا أبو ماضى وفوزى المعلوف). وامتد به النشاط ليشهد ميلاد «الشعر الحر» فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، ويسهم فى معاركه ومشكلاته، طوال الخمسينيات والستينيات، فيدعمه نظريا على الأقل، وتجاور اهتمامه بمسرح الحكيم النثرى مع اهتمامه بمسرح عزيز أباظة الشعرى، وأضاف إليهما محاولات جديدة كمحاولات المسعدى فى تونس، وأعقب اهتمامه بالصورة القلمية والكتابة القصصية لعبد العزيز البشرى وهيكل اهتمام بجيل جديد من كتاب القصة، وأعنى اهتماما يتجاور فيه نجيب محفوظ ويوسف إدريس مع يوسف السباعى وثروت أباظة.

وبقدر ما فرضت البداية على طه حسين الاهتمام - فى العشرينيات - بمشاكل تتصل بفصل الدرس الأدبى للشعر القديم عن الدين والسياسة، والفارق بين

«الأدب الوصفى» و«الأدب الإنشائى»، والعلاقة بين الشاعر وأسلافه، فرض الاستمرار وتغير الوضع الأدبى والنقدى - فى الثلاثينيات والأربعينيات - الاهتمام بمشكلات مغايرة، تتصل بالخلاف حول «النقد الذاتى» و«النقد الموضوعى»، والتمايز بين «اللاتين والسكسون» فى فهم الأدب، وطبيعة الأداء الشعرى، وطبيعة المسرح، بينما فرضت بداية النهاية - فى الخمسينيات - تراكمات جديدة، تتصل بمشكلات «الأدب والحياة»، و«صورة الأدب ومادته»، و«لمن يكتب الأديب؟»، «والشعر الحر».

(٤)

إن هذه الرحلة الطويلة الممتدة لنقد طه حسين عبر الزمان والمكان، بكل ما يصحبها من تغير فى المشاهد وتراكم فى الاهتمام، تتجاوب مع الطبيعة التنويرية لنقده، بكل ما يقترن بهذه الطبيعة من موسوعية، وبكل ما تتصف به من انتقاء وتوفيق، ولكن بقدر ما يبرر هذا التجاوب التباين الكيفى فى نقد طه حسين فإنه يفرض السؤال الملح عن مدى تجنس هذا النقد، ملثما يفرض التأمل الطويل فيما إذا كان هذا النقد ينطوى على بنية واحدة، أم ينطوى على أبنية متعددة، أم ينطوى على فوضى بنائية.

لو نظرنا إلى نقد طه حسين من منظور التعاقب فحسب، وركزنا على التباين الكيفى من خلال تتابع الكتابات النقدية قلنا: إننا إزاء مجموعة متباينة من النقاد، أو مجموعة متباينة من الأبنية النقدية، بل لعلنا نميل إلى التسليم فى غير حالة - بوجود فوضى بنائية متأصلة فى نقد طه حسين، ولكن لو ضممنا إلى منظور التعاقب الأفقى منظور التزامن الرأسى، وركزنا على عناصر الثبات التى تكمن وراء التغير، وعوامل الاتفاق النوعى التى تقابل التباين الكيفى، أدركنا أن نقد طه حسين ينطوى على نوع من البناء، له وحدته المتميزة، وصيغته التكوينية الخاصة.

ويساعدنا على الاقتراب من الوحدة المتميزة لهذا البناء أن نبدأ من الانتقاء الذى يقترن بالتوفيق، من حيث هما خاصيتان أساسيتان للمسعى التنويرى لفكر

طه حسين، إن الانتقاء عملية اختيار لا تتم بالمصادفة، بل تخضع - مهما استرسلت أو أرسلت - إلى أسس تحتية قارة، توجه حركة الاختيار، وتحدد مجاله ومعطياته، مثلما تحدد المقبول أو المرفوض، والتوفيق عملية تُصالح بين العناصر المنتقاة، لتجاور بينها، على نحو ينفى التناقض الظاهرى على الأقل، وبقدر ما يدخل الانتقاء عناصر متباينة - أو متنافرة، أو متعارضة - إلى الفكر النقدى يعمل التوفيق على إحداث لون من التجاوب بين هذه العناصر، فتتحول عملية التوفيق إلى عملية صياغة للانتقاء، بنفس القدر الذى ينطوى فيه الانتقاء على عملية توفيق.

لكن كلتا العمليتين المتداخلتين لا تتحرك إلا على أساس من صيغة ما، توجه مسارهما وحركتهما، وتتحكم فى الكيفية التى تتآلف بها العناصر داخل بناء الفكر النقدى، واكتشاف هذه الصيغة اكتشاف للعلة الأولى الفاعلة التى تفسر الوحدة المتميزة للبناء، فتفسر طبيعة العلاقات بين عناصره التكوينية، وتمكّن من الدرس المتكامل له.

ولا يوجد شىء يشى بهذه الصيغة ويكشف عنها مثل التكرار اللافت الملحّ لكلمة «المرآة» فى كتابات طه حسين، إن هذه الكلمة دال بالغ الأهمية فى سياقاتها، ينطوى على مجموعة من الدوال ويفضى إلى مجموعة من الدلالات يكشف تجاورها عن الصيغة التى ينبنى بها الفكر النقدى عند طه حسين، وإذا تتبعنا السياقات التى تتكرر فيها «المرآة»، وتتبعنا الوظائف الدلالية التى يؤديها تكرارها فى هذه السياقات، والكيفية التى تترابط بها دلالاتها وتتجاور مدلولاتها، وضعنا أيدينا على العناصر التكوينية للفكر النقدى عند طه حسين، وتعرفنا على الصيغة التى تترابط بها هذه العناصر داخل بناء هذا الفكر، واكتشفنا علاقة المجاورة التى تتحكم فى ترابط جميع عناصر هذا البناء، فتحدد وحدته المتميزة،

إن تتبع «المرآة» فى كتابات طه حسين - على هذا النحو - تتبع للعناصر التكوينية لفكره النقدى، ودرس العلاقات الدلالية بين سياقات هذه المرآة درس للعلاقات بين العناصر التكوينية لهذا الفكر، واكتشاف للمجاورة التى تتحكم فى

صياغة بناء هذا الفكر، والعكس صحيح بنفس القدر، إذ يفضى كل عنصر من العناصر التكوينية لفكر طه حسين إلى المرآة، وتتدعم المجاورة التى تربط بين عناصر الفكر بالمرآة مثلما تتكشف بها.

والحركة المنهجية ـ فى هذا التتبع والدرس والاكتشاف ـ حركة من نصوص طه حسين وإليها، أعنى أن لنصوص طه حسين ـ فى هذه الحركة ـ أو لوية حاسمة، نبدأ منها لنستخرج دالا ونعود إليها ـ مهما ابتعدنا عنها ـ لنتحقق من سلامة هذا الدال وتلاحمه مع غيره من الدوال. وبقدر ما يتأكد الاهتمام الحاسم بالنصوص ـ فى هذه الحركة ـ يتأكد الحرص على وحدتها، فننظر إلى كتابات طه حسين، بما فيها تلك التى تتجاوز النقد الأدبى، بوصفها نصا كليا واحدا، تمثل الكتابات النقدية قسما منه، أعنى قسما لا يكتمل فهمه إلا بإدراك علاقاته المتعددة بهذا النص الكلى الواحد.

وبقدر ما تسعى هذه الحركة المنهجية ـ فى النهاية ـ إلى فهم بناء فكر طه حسين النقدى فإنها تسعى إلى امتلاكه؛ ذلك لأن الفهم تملك للمفهوم، بمعنى القدرة على إعادة صياغته بعد اكتشاف العلاقات بين عناصره التكوينية، وبمدى قدرتنا على فهم فكر طه حسين النقدى تتحدد قدرتنا على الحوار المتكافئ معه، وقدرتنا على تجاوزه فى آن، وبالحوار والتجاوز نظل مخلصين لأقوم تقاليد صاحب هذا الفكر، ونضيف إلى عقلانيته التى تقبل التجدد من خلال النفى، ولقد علمنا طه حسين ـ فى الجامعة وبالجامعة ـ أن نفهم لنمتلك، وأن نمتلك لنتجاوز، ولم يعلمنا أن نجعل من فكره وثنا نعبده، أو وثنا نرجمه، أو أن نقنع بكتابة «حاشية» أو «تقرير» على فكره.

(٥)

وإذا كان هذا البحث قد اقترب من هذه الغاية للفهم فذلك بفضل أساتذة وزملاء وأصدقاء، حاورتهم فيه وحوله عبر سنوات طوال، لقد بدأ هذاالبحث مشروعا صغيرا ساذجا، ضمن حلقة دراسية عن تراث طه حسين، أقامتها الجمعية الأدبية المصرية قبل وفاته بعامين تقريبا، وكان للنقد البناء الذى وجهه

إلى ذلك المشروع أعضاء الجمعية الأدبية المصرية أثر فى تحويل المشروع الساذج إلى بداية لهذا البحث، ولقد دفعتنى القراءة المدققة التى قام بها عبدالعزيز الأهوانى للكتابة الأولى من هذا البحث، والقراءة القاسية التى قام بها عبدالمحسن بدر. والملاحظات التى يقدمها زملائى وأصدقائى. إلى إعادة الدرس والكتابة مرة أخرى، ولقد نوقش قسم من الكتابة الثانية - بعنوان «الاستجابة الانطباعية: قراءة فى نقد طه حسين» - فى الندوة العملية التى أقامتها كلية الآداب - جامعة القاهرة (أكتوبر ١٩٧٩) عن طه حسين، وكان للنقاش - فى هذه الندوة - أثره فى تكامل الملامح النهائية للبحث فى ذهنى، ومن ثم المضى فى الإعداد النهائى للكتابة الأخيرة وساعدنى على أن أفرغ من هذه الكتابة الدعوة الكريمة التى تلقيتها من جامعة استوكهلم - السويد للعمل أستاذًا زائرًا، والمناخ العلمى الذى أتاحه عطية عامر - رئيس قسم الدراسات العربية - وزملاؤه وتلامذته وأصدقائى فى هذه الجامعة، طوال عام دراسى كامل (١٩٨١ - ١٩٨٢).

ولولا زوجتى التى تحملت قلقى وحيرتى، وغمرتنى بالتسامح طوال سنوات هذا البحث، ما قدر لى أن أستمر طوال هذا الوقت، ولولا حماس عز الدين إسماعيل، وحث زملاء «فصول»، والمساعدة التى قدمها أصدقائى وتلامذتى فى إعداد هذا البحث للطبع ما خرج البحث إلى النور على هذا الحال.

ولا يماثل تقديرى العميق لهؤلاء جميعا سوى دَينى لهم، فإليهم يرجع أقوم ما فى هذا البحث، أما أضعف ما فيه فتقع تبعته علىّ وحدى، وكل ما أرجوه أن يصل حوارهم الجديد، وحوار غيرهم من القراء، لهذا الكتاب إلى مزيد من الاكتمال.

مدخل: المرآة ودلالاتها

ما أشد عجبى للذين يطليون النظر فى المرآة

طه حسين «فى الصيف»

العمل الأدبى - عند طه حسين - علة لمعلول سابق فى الوجود، وصورة لأصل قَبْلى يوازيه، ومعنى ذلك أن العمل الأدبى لا يتشكل من فراغ، بل ينشأ عن حاجة فردية واجتماعية، ويصور وضعا من الأوضاع الفردية والاجتماعية. هذه الحاجة التى هى علة وجود العمل الأدبى تحفظ عليه علاقته بأصله الذى نشأ عنه، وتجعل منه صورة لاحقة للوضع الذى يصوره، وكما أن الحاجة توجد قبل ما ينتج عنها، والصورة توجد بعد الوضع الذى تصوره، كذلك العمل الأدبى يصور وضعا قبليا سابقا فى وجوده من ناحية، وينتج تلبية لحاجة اجتماعية وفردية هى علته من ناحية أخرى، فالعمل الأدبى - بهذا المعنى - يوجد باعتباره صورة تلفتنا - دائما - إلى أصلها، وباعتباره دالا يرتد مدلوله - مهما تعدد - إلى علته التى أنشأته.

إن الصورة تعكس أصلا سابقا عليها، وهى - من هذه الزاوية - لا تنطوى على قيمة مطلقة فى ذاتها، تخالف أصلها الذى تصوره تماما، إن قيمتها الذاتية تظل مرهونة بهذا الأصل على نحو أو آخر، بل إنها تفقد خاصيتها كصورة لو فقدت علاقاتها المتعددة بأصلها؛ ولذلك ينطوى كل فعل من أفعال تحليل هذه الصورة على ضرب من إدراك علاقاتها بأصلها، كما ينطوى كل فعل من أفعال تقييمها على ضرب من المقارنة بينها وبين هذا الأصل، وبمثل هذا المنحى من التفكير يدور تحليل الصورة وتقييمها على محورين، يتصل أولهما بالأصل الذى تصوره، ويتصل ثانيهما بالقيمة المضافة إلى هذا الأصل، أو - بعبارات أخرى - بالأثر الذى تحدثه الصورة فى كيفية إدراكنا للأصل ذاته، أو بالأثر المستقل عن هذا الأصل.

وإذا كان العمل الأدبى ـ كصورة لأصل ـ يمثل وجودا لاحقا لوجود قبلى، فإننا إزاء وجودين لعالمين، عالم الأصل وعالم الصورة، الأصل سابق على صورته والصورة دالة على أصلها والعلاقة بينهما مهما كانت علاقة تجعلنا نقارن بين طرفين ونتحول من عالم لاحق هو عالم العمل الأدبى إلى عالم سابق. هو عالم الفرد والمجتمع، وطبيعى أن يغاير العمل الأدبى أصله الذى يصوره، وإلا لما كان العمل الأدبى صورة، بل لما أحدث العمل الأدبى تأثيرا فيمن يتلقاه، إن الصور تحمل قيمة تضاف إلى الأصل الذى تصوره وتنطوى هذه القيمة على بعد معرفى يتصل يكفيه توجيه إدراكنا للأصل من خلال صورته؛ ولذلك نشعر ـ مع كل صورة ـ بقدر من المغايرة بينها وبين أصلها، إنها تصوره حقا، وتقودنا إليه، لكنها تصوره من زاوية بعينها، وتقودنا إليه بإدراك يحدده فى ذاته ويميزه عن غيره؛ وبقدر ما تنطوى القيمة المعرفية للصورة على بعد ذاتى، يتصل بالفرد المبدع الذى أنتجها، تنطوى على بعد مماثل يتصل بالفرد الذى يتلقاها، ويعنى ذلك أنها تنطوى على بعد اجتماعى ـ بداهة ـ لأن الفرد المبدع والفرد المتلقى لا ينفصل كلاهما، عن مجتمع بعينه، وكأن العملية الأدبية ـ من هذا المنظور ـ أشبه بحركة محيط الدائرة، تبدأ من مجتمع وتمر بفرد مبدع، وتنتقل إلى متلق أو متلقين هو فى النهاية جزء من المجتمع الذى يمثل بداية الحركة فى العملية الأدبية ومهما كانت المغايرة بين الصورة التى يقدمها العمل الأدبى وبين المجتمع أو الفرد المبدع، يظل العمل الأدبى مرتبطا بهما ارتباط الصورة بأصلها.

وسواء قلنا إن هذا الأصل يرجع إلى الفرد أو إلى المجتمع، أو إلى كليهما معا ـ كما يقول طه حسين ـ فإن علاقة العمل الأدبى بأصله علاقة تختزلها كلمات ثلاث هى: التصوير، والتمثيل، والانعكاس، هذه الكلمات الثلاث، التى تدور فى مجال دلالى واحد، أثيره عند طه حسين وشائعة فى كتاباته، وهى أثيرة وشائعة لأنها دوال تفضى إلى مدلول أساسى، هو لبُّ ما يمكن أن يكون فكرا نقديا عند طه حسين، إذ تشير هذه الكلمات الثلاث ـ فى سياقاتها المختلفة عنده ـ إلى طرفين: أحدهما علة والآخر معلول، الطرف الأول هو الأصل القبلى،

الذى ينعكس فى الطرف الثانى على نحو من الأنحاء، أما الطرف الثانى فلا يمكن أن يوجد إلا من حيث هو صورة للطرف الأول وتمثيل له.

ولا تتحقق هذه الأبعاد الدلالية فى تشبيه يتصل بالأدب مثلما تتحقق فى تشبيه الأدب بالمرآة، إن هذا التشبيه يردنا - على الفور - إلى مفهوم العمل الأدبى بوصفه صورة لأصل قبلى، ذلك لأن المرآة تنهض إزاء الأشياء التى تواجهها فتعكسها على صفحتها، إلى درجة نقول معها إن صورة المرآة تمثل أشياء تقع خارجها، وكما تعكس المرآة الموضوعات المواجهة لصفحتها فتمثلها، وتعرض صورتها، كذلك الأدب، فهو مرآة لشىء يقع خارج كيانه المطبوع أو المسموع، وإذا كانت صورة المرآة تقودنا - دائما - إلى موضوعها المغاير لها، بمعنى أو بآخر، فإن الأدب يقودنا إلى أصله المغاير له، فهو صورة - أو صورة - لعالم يوازيه، مثلما توازى صور المرآة موضوعاتها.

قد نقول إن تشبيه الأدب بالمرآة يردنا إلى لون من المحاكاة الحرفية تُفهم - فيها - علاقة العمل الأدبى بأصله الذى يُفترض أن يحاكيه، على أنها علاقة واحدة الجانب، ينهض فيها العمل كمجرد نسخة - أوبدل، أوصورة حرفية - لأصل يوازيه أو يطابقه، وقد نقول إن هذا التشبيه يفقد العمل الأدبى خصائصه النوعية، تلك التى ترتبط بالقيمة المضافة التى تفرضها الصورة على موضوعها، وكلا القولين صحيح إلى درجة ما، وسنرى آثراهما السلبية بعد حين، ولكن علينا أن نلاحظ أن هذا التشبيه لابد أن يغدو تشبيها ملحًا فى كل نظرية أدبية، ولا تفهم العمل الأدبى على أنه كيان مستقل بذاته تماما، أعنى كل نظرية لا تتصور العمل الأدبى على أنه نظام مغلق من الدلالات، لا يقودنا إلى أى شىء خارجه، أو لا يقودنا إلى أى شىء سابق على وجوده، وما دام الأدب يظل مرتبطا بأصله ارتباط الصورة بموضوع لها، وما دامت النظرية الأدبية - أية نظرية أدبية - تبنى تفسيرها للأدب على أساس من صلته بأصل ما، سابق عليه ومغاير له، بل له وجود مستقل عن وجود الأدب نفسه، فإن تأكيد علاقة العمل الأدبى بأصله لابد أن يفضى إلى الإلحاح على تشبيه الأدب بالمرآة.

إن لتشبيه - من هذه الزاوية - تأكيد لعدم استقلال الأدب - تماما - عن أى شىء خارجه، كما أنه يمكن للتشبيه - فى بعض تفسيراته - أن يؤكد القيمة المضافة، ومن ثم التميز النسبى - والنسبى فقط - للعمل الأدبى، فى علاقته بما يفترض أنه أصل له، وأهم من هذا كله أن التشبيه يسمح بتنوع لافت فى فهم ما يفترض أنه أصل العمل الأدبى، إن المرآة تعكس الموضوع المواجه لها، وإذا كان الأدب - المرآة - يعكس - أو يصور، أو يمثل - موضوعا أو وضعا، أو حالة، أو موقفا - فإنه لابد أن يقودنا إلى أكثر من طرف يوازيه، وعلى نحو ترتد معه الأطراف الموازية إلى مقابلات كثيرة، من بينها المجتمع والفرد بكل تفسيراتهما، وما يمكن أن يتجاوز المجتمع والفرد بكل تفسيراته،

وسواء اتفقنا مع طه حسين و اختلفنا معه حول فهم العمل الأدبى بوصفه معلولا لعلة، أو تصويرا أو تمثيلا أو انعكاسا لأصل سابق عليه، فلا شك أن الربط قائم بين طرفين، والعلاقة المبررة لتشبيه ماثلة فى السياق الكلى لفكره النقدى، وعندما يحدث إلحاح على شبيه، عند ناقد مثل طه حسين، فإن هذا الإلحاح لا يجعل من التشبيه مجرد زخرفة، بل يجعل منه عنصرا تأسيسا من العناصر المكونة للفكر النقدى نفسه.

٢ - أهمية المرآة فى كتابات طه حسين:

ولا يوجد تشبيه يستخدمه طه حسين ويلح على استخدامه لوصف الظواهر الثقافية بعامة والأدب بخاصة مثل تشبيه المرآة، إذ لا يكاد المرء يقرأ كتابا من كتب طه حسين - ابتداءً من «تجديد ذكرى أبى العلاء» (١٩١٤) وانتهاءً بكتابى «خواطر» و«كلمات» (١٩٦٧) - دون أن يفرض عليه التشبيه نفسه.

إن التشبيه يغدو - أولا - وسيلة إلى تحديد طبيعة الأدب، من حيث هو ظاهرة اجتماعية، نشأت عن علاقة حتمية بين فرد مبدع وجماعة تستجيب إليه، ولقد أكد طه حسين الطبيعة الاجتماعية لدور الكاتب، من حيث علاقته بمجتمعه، عندما قال:

إن الأدب من قديم، وقبل قرننا هذا الذى كثيرا ما نتخيل أنه هو الذى اخترعه، كان دائما ظاهرة اجتماعية طبيعية تماما. ففى حياة جماعية، وفى لحظة ما. شرع رجل فى الغناء، وأنصت إليه الآخرون وأحبوا أغنيته، ورغبوا فى الاستماع إليها مرة أخرى، فأشعره ذلك بالرضى هو الآخر، ومن ثم أصبحوا ينصتون إليه دون أن يروهم، وهكذا نشأت استجابة بين ذلك الرجل والجماعة المحيطة به، وتكونت وقتذاك مؤسسة اجتماعية، وأصبح من واجب ذلك الرجل نحوهم أن يغنى، أن يتحدث، واجب الجماعة نحوه أن تسمع إليه، ولكن ماذا كان يقول ذلك الرجل، لا شك فى أنه كان يحكى عن الحياة أتى يراها من حوله وعن الذين كان يسعدهم أن يجدوا أنفسهم فى كلامه وأغانيه: لقد كان أشبه ما يكون بالمرآة».(١)

وبقدر ما يشير تشبيه الأدب بالمرآة - عند طه حسين - إلى تحديد الطبيعة الاجتماعية لدور الكاتب فى علاقته بالمجمع، يشير التشبيه إلى معيار للقيمة، يميز أدبيا عن أديب، ويكشف عن أهمية كاتب بالقياس إلى غيره، ويستوى فى ذلك أن يكون الأديب عربيا أو أجنبيا، فالمهم - عند طه حسين - هو مدى ما يعكسه أدب الأديب - المرآة - من الحياة، ومدى ما يتسم به هذا الانعكاس من وضوح وصفاء أشبه بوضوح صور المرآة وصفاء سطحها، ومدى ما يتسم به الوضوح والصفاء من طابع ذاتى، يوازى صدقة القيمة المضاقة التى تخلعها صور المرآة على أصلها؛ ولذلك يتحدث طه حسين عن جول رومان - من منظور القيمة - محددا ما يميزه عن غيره من الأدباء الفرنسيين، بنفس الطريقة التى يتحدث بها عن حافظ إبراهيم وعبدالعزيز البشرى، فى عبارات من قبيل:

- ولعل خير ما يميزه (جول رومان) عن الأدباء أنه من الأفراد القليلين الذين جعلت نفوسهم مرآة صافية شديد الصفاء، تنعكس فيها صور الحياة التى تحيط بها، فإذا وصلت إليها استقرت فيها، وما تزال الصور تتبع الصور دون أن يطفى بعضها على بعض، أو يفسد بعضها جمال بعض، وإذا أنت أمام نفس من أغنى النفوس، أمام نفس لا تصور فردا ولا بيئة، وإنما تصور شعبا كاملا، وإنما تصور خلاصة كاملة لأرقى ما تصل إليه الثقافة فى عصر من العصور، فالذين كانوا

يسمعون من جول رومان أو يتحدثون إليه إنما كانوا يسمعون من العقل الفرنسى كله»(٢)

ـ لا أعرف بين شعراء هذه الأيام شاعرا جعلته طبيعته مرآة صافية صادقة لحياة نفسه ولحياة شعبه كحافظ رحمه الله.. كانت نفس حافظ بسيطة يسيرة وكان شعر حافظ صورة صادقة لهذه النفس البسيطة... ولم لا يعجب بها الناس وإنما ينظرون فيها إلى صورهم، تعكسها مرآة صافية وضيئة تقية لا يشوبها صدأ ولا يغشاها غبار؟!... خالط الناس جميعًا فأصبح هو الناس جميعا، وصور نفسه فى شعره فصور بها الناس جميعا».(٣)

ـ عبدالعزيز (البشرى) أشد كتابنا المعاصرين عكوفا على حياتنا المصرية، على حياة القاهرة خاصة، وعلى حياة الطبقة الوسطى من أهل القاهرة بنوع أخص، وهو أشد كتابنا نفوذا إلى دقائق هذه الحياة وسرائدها، وأشدهم تمثيلا لخلاصتها، فقد خالطت نفسه، ومازجت دمه، وانطلقت على لسانه حين كان يتحدث، وجرت مع قلبه حين كان يكتب، فهى أصدق مرآة وأصفاها للحياة المصرية فى عصر الانتقال... فاقرأ قطوفه هذه فسترى فى كل فصل من فصولها مرآة مصقولة صافية صادقة أدق الصدق، لا تعكس صورة فرد من الأفراد، وإنما تعكس صورة بيئة من البيئات».(٤)

وبقدر ما ترتفع قيمة الأدباء لارتباطهم فى ذهن طه حسين بالمرايا (الصافية، الصادقة، المصقولة، الوضيئة، النقية) فإن هذه القيمة تنتفى عن إنتاجهم، عندما لا يصبح أدبهم مرآة لهم ولمن حولهم، أى عندما يقطعون الصلة «بين الأدب الذى يجب أن يكون صورة الحياة وبين الناس الذين يجب أن يتخذوه مرآة يرون فيها أنفسهم وحياتهم كما هى، أو كما يحبون أن تكون، أو كما يكرهون أن تكون»(٥)

ويتصل بهذا البعد من القيمة ما ينطوى عليه تشبيه المرآة من تحديد لطبيعة العلاقة بين المبدع والمتلقى، ولكن التشبيه يتحول ـ فى هذا المجال الدلالى ـ وبدل أن يكون أدب الأديب مرآة لنفسه ولمن حوله، تتوجه استجابة المتلقى إلى أدب الأديب فتصبح بمثابة انعكاس لهذا الأدب. وعندئذ تصبح شخصية المتلقى مرآة

تتعكس عليه الأعمال الأدبية، وتصبح استجابة هذا المتلقى إلى عمل من الأعمال الأدبية بمثابة صورة من الصور المنعكسة على هذه المرأة المقابلة لمرآة الأديب، وبقدر ما يغدو النقد الأدبى - فى هذا المجال الدلالى - قرين المرآة، تغدو استجابة المتلقى نفسها قرينة الصور التى تنعكس على هذه المرآة؛ ولذلك تقابلنا - فى كتابات طه حسين - عبارات من قبيل:

- الناقد مرآة صافية... تعكس صورة الأديب نفسه كما تعكس صورة الناقد».[٦]

- خلصنا بقلوبنا ونفوسنا نقية صافية مصقولة كأنها المرآة نعرضها للممثلين.

- لينعكس فيها ما يبدعون من مظاهر الجمال الفنى فى التمثيل والغناء».[٧]

وليس من المصادفة - والأمر كذلك - أن يصبح تشبيه المرآة وسيلة أساسية إلى تحديد طبيعة الدراسة الأدبية كما يفهمها طه حسين. وليس أوضح على ذلك من تقديمه اللافت لكاتب صديقه أحمد أمين - «فجر الإسلام» - حيث يتكرر التشبيه تكرارا دالا، يؤسس طبيعة الدراسة الأدبية، فى عبارات من قبيل:

- والناس جميعا لا يطمئنون الآن إلى ما كانوا يطمئنون إليه من أن الأديب يجب أن يروى طائفة جيدة من مختار المنثور والمنظوم، وأن يلم بما يتصل بهذا المنثور والمنظوم من لغة وتاريخ وقصص ونسب لشرحه وتفسيره ونقده ليكون أديبا، وإنما هم يطلبون إلى الأديب شيئًا آخر: يطلبون إليه أن يكون مرآة صافية وضاءة أمينة للأدب الذى يريد درسه إن كان أديبا واصفا»[٨]

- إنما ينبغى أن يدرس الشعر والنثر حيث هما مرآة لحياة الأمة العربية فى طور من أطوارها»[٩].

إن مثل هذه النصوص تلفتنا إلى نصوص أخرى متكررة، تنبهنا دلالتها إلى طبيعة العلاقة التى تربط بين دارس الأدب - فى الحاضر - والأديب القديم - فى الماضى - مثلما تنبهنا إلى طبيعة العلاقة بين هذا الدارس نفسه وبين دارس الأدب، فى تراثه، خصوصا عندما تتحدد هذه العلاقة فى نصوص من قبيل:

ـ تسألنى ماذا تصنع بالقدماء؟! والجواب يسير، أصنع بالقدماء ما صنعوا هم بأنفسهم. فأنا ألتمس عصورهم فى هذه المرآة ولا ألتمس منهم العصر الذى أعيش فيه».[10]

ـ وأنا أعلم حق العلم أن طريقة القدماء فى فهم الشعر والحكم عليه لا ترضينا ولا تقنعنا، ولا تلائم ذوقنا الحديث وأطماعنا العلمية الواسعة... ولكنى مع ذلك أحب هؤلاء القدماء، وأحب آراءهم. وأجد فى قراءتها لذة وبهجة. وإلى تفهمها راحة واطمئنانا، وإذا أخطأنى رأيهم الدقيق فى الشعر أو حكمهم الصحيح عليه فإنى أجد نقدهم مرآة صادقة لنفس جذابة حلوة أحب أن أخلو إليها من حين إلى حين».[11]

ومن المهم أن نؤكد ـ فى هذا السياق ـ أن تشبيه المرآة لا يتكرر فى كتابات طه حسين النقدية فحسب، إنه يتجاوزها ليصبح عنصرا دالا بتكراره فى السياقات المتكاملة لكتب طه حسين كلها. فى مختلف مجالاتها وتنوع ميادينها، ولذلك تتسع المجالات الدلالية للتشبيه، وتنسرب فى سياقات مختلفة، تتنوع بتنوع أوجه النشاط التى أسهم فيها طه حسين، ويتحول التشبيه من عنصر متكرر دال فى وصف التجربة الأدبية، وما يتصل بها أو يدور حولها، ليصبح عنصرا متكررا دالا فى الحديث عن التجربة الإنسانية فى عمومها، ولكن تتصل الدائرة الأوسع بالدائرة الأصغر على أساس من وجه الشبه، وأعنى هذه الثنائية التى ينطوى عليها تشبيه المرأة، والتى ينعكس فيها ـ دائما ـ أصل على فرع، ويتجلى فيها ـ دائما ـ شىء عبر آخر لتصبح صورة المرآة ـ دائما ـ دالة على أصلها وكاشفة عنه.

إن لغة كاتبة، مثلا، فى هذه الدائرة الأوسع، يمكن أن تكشف عنها، على نحو تغدو معه اللغة «مرآة لحسها وشعورها ولعقلها وقلبها».[12] ويكشف صوت بطلة فى مسرحية عن ما فى داخلها ليصبح «هذا الصوت هو مرآتها الصادقة».[13] ويعكس المظهر الخرجى للإنسان حقيقته الداخلية، كالبحترى ـ الشاعر العباسى ـ الذى لم يكن الدنس الخلقى مقصورا عى طبيعته وخلقه «ولكنه اتخذ مظهره الخارجى مرآة له [14] . والجيل الناشئ ابن الجيل الفانى «فهو فى حقيقة الآمر

استمرار له ومرآة تعكس صورة من صوره»[١٥] والصديق مرآة صافية لصديقه، حين يصفو ودهما ويصدق قولهما، فيكون «كل واحد منها بادئ الرأى مرآة لصاحبه».[١٦] وعندئذ يرى كل منهما نفسه «فى نفس صاحبه كما يرى فى المرآة».[١٧] والعيون مرايا أخرى، ولعلها «المرايا الحساسة الشاعرة البليغة التى تحسن الإفصاح عما فى النفوس» بالقياس إلى المرايا الجامدة الهامدة التى «لا تحس شيئًا»[١٨] والذاكرة أشد ملكاتنا النفسية تأثيرا فى حياتنا، لأنها تمثل الماضى، فهى من هذه الجهة «مرآة لهذا القسم من حياتنا الذى هو كل شىء فى الحياة» فهى إذن «مرآة الحياة».[١٩]

ولعل «مرآة الذاكرة» تلفتنا إلى دلالة أخرى مهمة للمرآة، وأعنى دلالة ترتبط بالنشاط العقلى للإنسان فى تعرفه على نفسه وعلى العالم من حوله، وتقترن هذه الدلالة بما يقوله المتفلسفة من أن المعرفة هى تمثل دقيق لما يقع خارج العقل، وإن فهم طبيعة هذه المعرفة وإمكانها لا يتم إلى بفهم الطريقة التى يبنى بها العقل تمثله للأشياء، وبقدر ما يبدو العقل - مع هذه الدلالة - أشبه بمرآة ينعكس عليها العالم، عن طريق الذاكرة، يبدو العالم وكأنه مرآة يتعرف فيها العقل على نفسه، وتبيح هذه الدلالة لدارسى الفلسفة أن يتحدثوا عن الطبيعة المرآوية للعقل فى علاقته بمرآة الطبيعة، وذلك ليصوغوا - بتأمل هذه العلاقة - نظرية فى المعرفة،[٢٠] أو يراقبوا - فى هذا التأمل - تجربة المرآة بوصفها تجربة إنسانية، تنطوى على ضربتين من الجدل، هما جدل الأنا مع الأنا الآخر، وجدل الداخل مع الخارج، ليحددوا ما يسمى «أنطولوجيا الانعكاس».[٢١]

إن «المرآة» - مع هذه الدلالة - ترمز إلى البعد المعرفى فى التجربة الإنسانية، وتوازى العملية التى ينعكس بها العالم فى العقل، أو العملية التى يتمثل بها العقل العالم، وبقدر ما تتحول المرآة - مع هذه الدلالة - لتقترن بالتعرف والوعى، فإن وجودها المادى - بوصفها عاكسا يعكس صورتنا - يساعدنا - بمعنى أو بآخر - على أن نرى أنفسنا، ويمكننا من أن نرى صورتنا على صفحتها، فيتسع وعينا بأنفسنا، وبقدر ما نتحول - فى مواجهة هذه المرآة - إلى ناظر ومنظور إليه، ومتأمل ومتأمل فيه، وذات وموضوع، نتجاوز الوعى المنغلق على نفسه إلى الوعى المنفتح على

غيره، وبقدر ما تلعب المرآة ـ مع هذه الدلالة ـ دورها فى تعرف الذات على نفسها بنفسها، فإنها تلعب نفس الدور بتعرف الذات على نفسها من خلال غيرها، وبقدر ما يحمل هذا التعرف صدمة الكشف الموجبة ينتهى هذا التعرف بالذات إلى الخروج من دائرتها الضيقة إلى دائرة أوسع، تتصل فيها بغيرها، وتزيد من تعرفها على نفسها، بتأملها هذه النفس منعكسة على آخر.

إن هذا التعرف هو الذى حمل الجماعة البشرية عى الإنصات إلى الكاتب أو الشاعر، لأنها وجدت نفسها ـ فيما يقول طه حسين ـ فى كلامه وأغانيه، فكان الكاتب أو الشاعر أشبه بمرآة تُمكن هذه الجماعة من التعرف على النفس، وليس من قبيل المصادفة أن تلعب «المرآة» ـ من حيث اقترانها بصدمة الكشف المعرفى ـ دورًا لافتا فى كتابات طه حسين، خصوصا الكتابات الإبداعية.

إن المرآة تقترن ـ فى أمثال هذه الكتابات ـ بلحظات التأمل التى تفرغ الذات فيها إلى نفسها، فى هذه اللحظات، ينظر المرة فى المرآة «وكأنه ينظر فى أعماق نفسه»[٢٢]، وقد يتعرف المرة ـ فى هذه اللحظات ـ على شباب قلبه وقوة عواطفه، وقد يرى ما رآه طه حسين عندما قال:

«إذا أقبل الصيف دنوت من نفسى فاستفتحت بابها، فإذا فتح لى هذ الباب نظرت، فما أسرع ما أذكر الحطيئة حين رأى وجهه فى صفحة الماء فهجاه، أستعرض ما عملت، فإذا هو منقوص، وإذا التقصير يصيبه ويفسده، وأستعرض ما قبلت من الناس فإذا هو ردىء مشوه مهين، وإذا أنا قد هدأت حين كانت تجب الثورة، وسكنت حين كانت تجب الحركة، وسكت حين كان يجب الكلام، إذا أنا ساخط على ما تلقيت، ساخط على ما تلقيت، منكر لكل ما أتيت،،، وإذا أنا أود لو ينقضى الصيف وأتمنى لو أستقبل فصل العمل، فإن النشاط على ما به من قصور وتقصير خير من هذا الهدوء الهادئ الذى لا يرى الإنسان فيه إلا نفسه، ما أشد عجبى للذين يطيلون النظر فى المرآة».[٢٣]

ومن المفيد ـ فى هذا السياق ـ أن نلحظ الدلالة اللافتة لهذه «المرآة» فى قصص طه حسين وسيرته الذاتية، إن «الأيام» ـ مثلا ـ تبدو وكأنها «مرآة» كلية،

يرقب البطل على صفحتها تعاقب أيامه، ويتأمل عبر صورها التى تنبثق من الذاكرة حياتها كلها، لتتعرف الذات على نفسها من خلال آخر هو إياها وهو غيرها، ذلك لتؤكد اتصالها بالعالم فى نفس الوقت الذى تحتج عليه وتمرد على ما فيه من قسوة، أما فى قصص طه حسين فإن «المرآة» تبدو قرينة اللحظة التى يخلو فيها البطل إلى نفسه، ليحاول التعرف على هذه النفس من خلال آخر هو إياها (أعنى صورته فى مرآة مادية أورمزية) أو من خلال آخر غيرها، يرتبط مصيره بمصير البطل، وينعكس مشكله من خلاله.

هكذا تتوقف البطلة، فى «الحب الضائع» أمام مذكراتها، فى لحظة توتر، لترى صحف «دفتر» المذكرات التى كانت نقية صافية منذ حين « قد جرى عليها هذا القلم فصيرها إلى هذا السواد... وجعلها مرآة سوداء لنفس يشوبها الاضطراب، ويشيع فيها القلق». إن هذا «الدفتر ـ المرآة «قوى الذاكرة» لا ينسى شيئًا، «شديد الأمانة» لا يضيع حادثة أو خاطرة، وعلاقة البطلة به هى العلاقة التى تمكنها من أن تقول له:

«نظرت فيك فرأيت صورة نفسى المضطربة التى ائتمنتك عليها منذ أعوام... وإذا أنا أضيق بنفسى »(٢٤)

ومن اللافت للانتباه أن العلاقة المعرفية التى تصل أبطال قصص طه حسين بالمرآة تنطوى ـ دائمًا ـ على صدمة وعى قاس، وأعنى صدمة تدفع البطل ـ على مستوى السلب ـ إلى الانغلاق أو الانتحار أو الجنون، أو تدفع البطل ـ على مستوى الإيجاب ـ إلى تجاوز نفسه وخروجه من عزلته، ليعيد ـ أو يؤكد ـ اتصاله بالآخرين؛ وكأن هذا البطل ـ رجلا كان أو امرأة ـ يكتشف على نحو مباغت قبح ما هو، أو قبح ما هو عليه، من خلال توقفه أمام المرآة، وإطالة النظر فى نفسه.

هكذا نجد ـ على سبيل المثال ـ «خالد» فى «شجرة البؤس»، عندما رزق ابنته «سميحة» تلك التى «أراد الله أن... تكشف الغطاء عن عقل أبيها وذوقه ونفسه»، إذ لم يحفل خالد بمنظر ابنته أول الأمر، ولكنه ذات يوم:

«أخذ ابنته بين ذراعية فضمها إليها وقبلها، ثم نظر إلى وجهها فأطال النظر، ثم التفت إلى المرآة فنظر إلى وجهه وأطال النظر، ثم التفت إلى امرأته فألقى عليها نظرة خاطفة، ثم وضع الصبية إلى الأرض، وقال لامرأته فى صوت يقطعه ضحك عال مر: هذا غريب! من أى للصبية هذا الجمال؟ ليس وجهى بالرائع، وإن وجهك لبشع، فمن أين لها هذا الجمال؟! ووقعت هذه الكلمة من قلب نفيسة وقع الخنجر حين يطعن به عدو عدوا، فلم تقل شيئًا، وإنما أجهشت بالبكاء ساعة، ثم آوت إلى غرفتها فلزمتها أياما، ولكنها منذ ذلك اليوم أحست أنها أصبحت لزوجها عدوا».

هذه اللحظة المعرفية التى يواجه فيها «خالد» نفيسه وابنته وامرأته - «نفيسة» - أمام المرآة، لأول مرة، هى اللحظة الحاسمة فى حياة الجميع. وبقدر ما ينصرف صالح عن نفيسة التى تنتهى إلى الجنون تنتقل مأساة «نفيسة» إلى ابنتها الأخرى «جلنار» فلا تعى الابنة مأساتها - بدورها - إلا فى مواجهة المرآة، وعندئذ:

- تنظر إلى نفسها فى المرآة ثم تعكف على نفسها فى صمت حزين»

- «لم تكن... فى حاجة إلى أن تبحث عن العلة التى أجلت زفافها إلى سالم ثم ألغت الزواج إلغاء، فقد كان يكفى أن ترى وجه أمها وأن تنظر إلى وجهها فى المرآة فيغنيها ذلك عن كل سؤال»[٢٥]

وتعود هذه المرآة المقترنة بمآسى أبطال «شجرة البؤس» لتلعب دورًا دلاليا فى «دعاء الكروان»، وأعنى دورا يقترن بالتضاد الأساسى الذى تنبنى عليه الرواية - فى جانب منها - بين شخصيتى «آمنة الموجبة و «هنّادى» السالبة، أما «هنادى» فشخصية لا يتحرك وعيها الحركة الموجبة فى مواجهة العلم، إنها تسقط دون أن تقاوم من يدفعها إلى السقوط، وتساق إلى الموت دون أن تقاوم من يدفعها إلى الموت، ولا تملك فى اللحظات التى ترقب فيها حياتها - قبل النهاية - سوى أن تنغلق على نفسها، لتتعشق مأساتها كما يتعشق نرجس[٢٦] جماله حتى الموت، ولذلك تتجلى - بعد مصرعها، وفى أحلام آمنة - منكبة على ينبوع من الدماء، تعكف عليه مثلما يعكف نرجس على صورته المنعكسة على صفحة الماء:

«هى مكبة على هذا الينبوع تنظر فيه كما تنظر الفتاة الجميلة فى المرآة، عما تبحث فى هذا الينبوع؟ أتراها تلتمس صورتها فى هذا الدم المتدفق؟»

أما «أمنة» فهى الوجه الموجب المناقض لهنادى (ولنلحظ دلالة اسمها المقترنة بالأمن»؛ ولذلك يتحرك وعيها الحركة الإيجابية فى مواجهة العالم؛ لتؤكد اتصالها به وليس انسحابها منه. وبقدر ما تتعرف على هذا العالم بالقراءة، تتعرف عليه بالتجربة، فتغدو أكثر قدرة على اكتشاف زيف الفوارق الطبقية بينها وبين الآخرين، فتأمل - مثلا - نفسها فى مقابل «خديجة» ابنة المأمور على هذا النحو:

«أختلس نظرات إليها، ثم أختلس نظرات إلى المرآة. فلا أكاد أحس بينها وبينى فرقا ولا اختلافا».

وبقدر ما ينفتح وعيها ليشمل حضور الآخرين، وقدر ما تتوتر علاقتها بهم، لتجاور - فى تأملاتها - المرآة النرجسية المقترنة بهنادى، ومرآة الضمير المرتبطة بتجاوز الذات، وينتج عن هذا التجاوز المتعاقب صدمة اكتشاف النفس، على هذا النحو:

كثيرا ما كنت أقدر أن قيامى دون خديجة وحمايتها من هذا الخطر الذى يوشك أن يلم بها فرض يأخذنى به الوفاء لما بيننا من مودة ورعاية لما لها عندى من جميل، وكثيرا ما كان هذا كله يجتمع ويأتلف بعضه إلى بعض، ويتمثل أمام نفسى مجتمعا مؤتلفا. قد اتخذ من الوفاء والنصح والإخلاص زينة خلابة، فإذا هو أمامى مرآة نقية صافية، أنظر فيها فترد إلى صورة نفس كريمة عظيمة، قد ارتفعت عن كل نقيصة، وأصبحت مثالا للبطولة والشهامة والتضحية فى سبيل الأخت التى أغتالها الحظر، والصديقة التى يوشك الخطر أن يغتالها، ولو أنى حولت وجهى عن هذه المرآة بعض الشىء... ولو أنى نظرت فى نفسى... لرأيت شرا ياله من شر... ولعرفت أنى لم أكن أفى لأختى ولا لصديق. وإنما كنت أوثر نفسى بما أراه خيرا»[٢٧]

وليس من الضرورى أن نتعقب «المرآة» فى كل قصص طه حسين - وسنعود إلى بعضها فى فصل لاحق - فما ذكرناه يكفى لتأكيد الدور الدلالى الذى تلعبه المرآة

فى التجربة المعرفية لأبطال هذه القصص، وتأكيد الأهمية اللافتة لدلالات المرآة فى كتابات طه حسين بوصفها كلا متكاملا.

ويتصل بهذا التأكيد الأخير - على أى حال - الدور الدلالى اللافت الذى تلعبه المرآة فى عناوين كتب طه حسين ومقالاته وأعنى كتبا مثل «مرآة الضمير الحديث» (١٩٤٨) و«مرآة الإسلام» (١٩٥٩)، ومقالات مثل «مرآة الغريبة» فى «خصام ونقد» (١٩٥٥).

أما كتاب «مرآة الضمير الحديث» فهو مجموعة من الرسائل تصور جوانب من الحياة المصرية فى الأربعينيات، من خلال نماذج بشرية هى مرايا لغيرها؛ ولذلك يقول طه حسين، مخاطبا أحد هذه النماذج:

«إن أمثالك فى الناس كثيرون، بل أكثر جدا مما تظن، فليس هذا الكتاب إلا مرآة لن تكون أنت الشخص الوحيد الذى يرى نفسه فيها»[٢٨].

والكتاب - من هذا المنظور - يذكّر بكتاب صدر قبله بسنوات ثلاث، وأعنى «جنة الشوك» (١٩٤٥) الذى يقوم على أهاج اجتماعية، على أساس «أن ما يقال فى نقد الناس وحمدهم إنما هو أشبه بالمرايا يرى الناس فيها أنفسهم»، ولذلك يجد القراء فى هذا الكتاب «مرايا، يمكن أن يرى الناس فيها أنفسهم، وليس عليهم ولا على من ذلك بأس، فما أكثر ما نرى أنفسنا مما نقرأ من آداب القدماء والمحدثين، مهما تكن اللغات والعصور والظروف والبيئات، التى تنشأ فيها هذه الآداب».[٢٩]

وفى أوائل عام ١٩٥٤ نشر طه حسين، فى جريدة «الجمهورية»، مقالة «مرآة الغريبة» وهو مقال يلفت الانتباه بعنوانه الذى يأخذه طه حسين من عجز بيت لذى الرمة، يصف الشاعر القديم - فيه - ناقتة بأن لها خدا ناصعا سهلا، كأنه مرآة الغريبة، و«مرآة الغريبة» هى المرأة الناصعة التى يضرب المثل بجلائها وصقالها؛ ذلك لأن الفتاة الغريبة - فيما يقول شراح البيت - إذا ألمت بقوم لا يحلفون بها، ولا ينصحون لها فى جمالها، لم تجد ما تعتمد عليه فى جمالها وهيئتها سوى مرآتها، تجلوها دائما، وتزيل عنها كل ما يعلق بها من غبار، فهى

مرآة صادقة ناصحة، لا تخفى عن صاحبتها شيئًا، من قبح أو جمال، ومصر - فى مطالع ثورة يوليو ١٩٥٢ - مثل هذه الفتاة: غريبة بين الأمم وبين من يعيشون فيها على السواء، فهى فى حاجة إلى أن تتخذ لنفسها مرآة كمرآة هذه الفتاة البدوية، تجلوها دائرة لترى نفسها، وما يختلف عليها من الأطوار، وأى شىء يمكن أن تكون هذه المرآة سوى الأدب والفكر والفن، والصحافة وغيرها من وسائل الثقافة التى يتعرف فيها الشعب على نفسه؟

«فما أسعد الشعب الذى يملك مرآة الغريبة، هذه المرآة الصادقة التى ينتظر فيها فيرى نفسه كما هى، يراها ثابتة ومتجددة، يرى شخصيته الخالدة، ويرى ما تختلف عليها من الصور والأشكال، لقد كنت أعيب على أدبائنا - منذ أكثر من عشرين سنة - أنهم يطيلون النظر إلى أنفسهم فى المرآة، فيتحدثون عنا ويكثرون الحديث. فأصبحت الآن لا أستطيع أن أعيب عليهم حتى نظرهم فى مرآتهم الخاصة... وإذا لم ينظر الأدباء فى مرآة أنفسهم، ولم ينظروا فى مرآة وطنهم، ولم يصنعوا لوطنهم هذا المرآة فماذا يصنعون؟ ما أشقى الشعب الذى ليس له هذه المرآة... لا لشىء إلا لأن أدباءه قد قنعوا من العيش بأنهم يعيشون!».(٣٠)

وإشارة طه حسين - فى سياق مقاله - إلى ما كان يعيبه على الأدباء فى الأربعينيات إنما هى إشارة إلى مقالات عدة، منها مقال بعنوان «فى الثقافة» يخاطب فيه مى زيادة قائلا:

إنى أكره يا سدتى الآنسة لأدبائنا أن يطيلوا النظر فى المرآة. وأحب ألا ينظروا إلى أنفسهم إلا قليلا جدا»(٣١)

ويمكن أن نلاحظ أن «المرآة» فى المقالين السابقين - مرآة الغريبة» و«فى الثقافة» - تنطوى على دلالتين متعارضتين، فتشير - من ناحية - إلى أهمية الأدب بوصفه مرآة، تتجلى صورة الشعب، ليرى فيها نفسه، ويعرف ما به من نقص أو كمال، بحيث تكون المرآة عنصرا إيجابيًا يرتبط بوظيفة حيوية، عمادها الاتصال بين الأدب والشعب، وتعرف الشعب على نفسه فى مرآة، وتشير المرآة - من ناحية أخرى - إلى عنصر سلبى، ينفصل فيه الأدب عن الشعب، وينغلق الأديب على

نفسه، يتأمل صورته فى مرآته بعيدًا عن الآخرين، فيما سمى «أدب البرج العاجى»، وإذا كانت الدلالة الثانية ترتبط بوظيفة فردية، لا يتم الاتصال فيها بالأخرى، وتمثل كلتا الدلالتين التعارض الذى يشير إليه طه حسين - مرارًا - عندما يتحدث عن الأدب بين «الاتصال والانفصال»، وعندما يناقش وظيفة الأدب بين «الالتزام» و«البرج العاجى». وتمثل كلتا الدلاليتن - أيضًا - تعارضا آخر يذكر بالتعارض بين «هنادى» و«آمنه» فى «دعاء الكروان»، وأعنى التعارض بين الوعى الذى ينغلق على نفسه، عندما يطيل الأديب النظر فى مرآته، والوعى الذى ينفتح على غيره، عندما يتيح الأديب للجماعة أن تنظر إلى نفسها فى عمله.

ولا تشير الدلالتان المتعارضتان للمرآة - فى هذا السياق - إلى وضع فكرى فى الحاضر، يرتبط بما أثير حول «الالتزام» فى الأربعينيات والخمسينيات فحسب، بل تشير - بالمثل - إلى محاولة للإفادة من الماضى، خصوصا التراث الذى يعرفه طه حسين، وفى هذا السياق يبدو تجاوب الدلالة الذى يكتسب به التشبيه القديم - فى بيت ذى الرمة - أبعادا جديدة، تحوره عن سياقه القديم، وتدمجه فى سياق جديد، داخل عملية ذهنية يتحدد فيها المشكل الجديد عن طريق المماثلة من ناحية، وعن طريق تجاوب السياقات الحاضرة والماضية من ناحية أخرى.

وإذا كانت الإشارة التراثية إلى تشبيه ذى الرمة إشارة ظاهرة، فى حالة الدلالة الموجبة لتشبيه المرآة، فإن هذه الإشارة تظل قائمة فى حالة الدلالة السالبة، وعندئذ تتجاوب الدلالة السالبة للمرأة مع عكوف ذاتى، تزداد فيه الهوة اتساعا بين الأنا والآخرين، مما يذكرنا بالنرجسية التى تنغلق فيها الذات على نفسها، فنسترجع المأثور اليونانى لنرجس، مثلما نسترجع المأثور العربى وما روى - مثلا من أخبار عن لبابة بنت عبدالله بن عباس التى كانت تقول: «ما نظرت إلى وجهى فى المرآة مع أحد إلا رحمته من حسن وجهى» وما روى عن الشاعر القديم:(٣٢)

رأى حُسن صورته فى المرآة فأصبح صباً بها مُدْنَفا

إن هذا التجاوب السياقى يربط الدلالتين المتعرضتين للمرآة بعناصر تراثية، تحددة ويحددها، يسمح للمرآة أن تكون عونا على النظر إلى الماضى والحاضر

معا، بحيث يكون التشبيه بها بؤرة فكر، ينظر إلى الماضى والحاضر من منظور واحد، ويمكن لهذا الفكر أن يرجع إلى الماضى ليتوقف ـ من خلال التشبيه ـ عند بعض مستويات الماضى ليرى فيها موازاة لمستويات أخرى فيه، على نحو تتجلى معه الثانية فى الأولى تجلى الموضوع فى المرآة؛ ولذلك تبدو دلالة كتاب مثل «مرآة الإسلام» دلالة لافتة، لأنها تقودنا إلى وحدة منظور طه حسين عندما يتعامل مع الماضى أو الحاضر، فتقودنا ـ من ثم ـ إلى غاية الكتاب الذى يهدف ـ ضمن ما يهدف ـ إلى تقديم «مرآة صادقة للعصر والبيئة اللذين عاش فيهما النبى وأصحابه ولنشأة الإسلام وانتشاره».(٣٢)

إن هذا الوضع لكتاب «مرآة الإسلام». وهو كتاب من كتب التاريخ القديم، يماثل بينه وبين «مرآة الضمير الحديث»، وهوكتاب من كتب النقد الاجتماعى الحديث، يماثل بينهما وبين مقال «مرآة الغريبة»، وهو مقال عن الأدب الحديث، وذلك على أساس أن كل هذه الكتابات تنبنى على مستوى واحد، وترتبط بتلك التجربة المعرفية التى تنتج عن التأكل فى «مرآة الإسلام»، أو «مرآة الضمير الحديث، أو «مرآة الغريبة»، وعندئذ تغدو كل هذه المرايا دوال متجاوبة، تفضى إلى مدلولات تقع فى دائرة متحدة الدلالة، على أساس من الثنائية التى تعكس طرفا فى آخر، أو تمثل حالة بأخرى، أو تصوّر أصلا فى صورة، مهما تعددت المحاور الزمانية أو المكانية.

٣ ـ المرآة والنظرية الأدبية:

هذه النصوص التى ذكرتها من كتابات طه حسين اختبارات أوّلية، إن دلت على شىء فإنما تدل على إلحاح «المرآة» فى كتابات طه حسين، ولا أريد أن أبرر هذا الإلحاح تبريرا نفسيا، يتصل بأثر كف البصر مثلا، حيث يمكن أن تلعب «المرآة» دورا تعويضيا، له دلالة ومغزى عند عالم النفس، وإنما أطرح مدخلا آخر، مؤداه أن إلحاح المرآة على هذا النحو الذى نجده عند طه حسين ـ من حيث الكيفية التى تستخدم بها، والسياقات التى ترد فيها، والمجالات الدلالية التى تشير إليها ـ أمر يجعلنا ننظر إلى المرآة باعتبارها عنصرا تأسيسيًا بالغ الأهمية فى نقد طه

حسين، ويجعلنا نحرص كل الحرص على ألا نفصل هذا النقد عن بقية كتابات طه حسين، ويعنى النظر إلى المرآة، على هذا النحو، الاهتمام بالسياقات التى ترد فيها، والوظائف التى تؤديها، وهما جانبان مترابطان تفضى دراستهما إلى فهم العلاقات بين العناصر المكونة لما أعده فكرا نقديا عند طه حسين.

وأحسبنى فى حاجة إلى القول إن هذا اللون من البحث الذى يهتم بدلالة التشبيه النقدى، خصوصا المرآة، ليس بدعا بين الدراسات النقدية، فقد سبق أن قام م. ابرامز M. H. Abrams بشىء من هذا فى دراسته المهم عن «النظرية الرومانسية والتقاليد النقدية»، تلك التى جعل عنوانها الأساسى «المرآة والمصباح».[٢٤] وهو عنوان يبرز التقابل بين النظرية الكلاسية للأدب والنظرية الرومانسية، من خلال تشبيه المرآة وترابطاته فى الأولى، وتشبيه المصباح وترابطاته فى الثانية، وقد خصص ابرامز الفصل الثانى من كتابه لبحث تبلور نظرية المحاكاة الكلاسية حول تشبيه المرآة، وجعل موضوع الفصل الثالث يدور حول التشبيهات المضادة للمرآة، والتى اقترنت بنظرية التعبير، ولقد وجد ابرامز فى تقابل تشبيه المرآة وتشبيه المصباح ما يمثل التقابل الجذرى بين النظرية الكلاسية والنظرية الرومانسية.

أما النظرية الكلاسية فتجعل من الأدب عاكسا reflector لحقائق تقع خارج ذات الأديب أو عقله، قد تتصل هذه الحقائق بالعالم المادى حينا (الأرسطية) أو بعالم المثل أو الحقائق المتعالية حينا آخر (الأفلاطونية) لكنها - فى النهاية) لكنها - فى النهاية - تنعكس فى الأدب كما تنعكس الأشياء على صفحة المرآة، وتردنا صورتها المنعكسة إلى أصلها الذى تعكسه، كما تردنا اللوحة إلى موضوعها الخارجى، أو كما تردنا المرآة إلى ما يواجه صفحتها من مدركات، عقل المبدع - بمثل هذا الفهم - مجرد عاكس للعالم الخارجى، وتتلخص العملية الإبداعية فى جماع من الأفكار هى صور حرفية، أو نسخ من الأحاسيس والمثل، ويعرض العمل الأدبى - صورا مختارة أو منظمة للحياة.

أما النظرية الرومانسية فتجعل من الأديب حاملا CONTAINER لمشاعر وانفعالات تقع داخل الذات، تتدفق منها كما يتدفق النبع، وتشع عنها كما يشع

الضوء من داخل جسم المصباح، وتصدر عن العالم الداخلى للمبدع كما يصدر النبات عن الأرض فيتشكل فى حركته العضوية، التى تبدأ من قلب الذرة المطمورة فى الباطن، وتندفع عبر الساق وعبر عروق الأوراق، فهى حركة تندفع ـ أبدا ـ من الداخل إلى الخارج، فتماثل حركة الفعل التعبيرى الذى يندفع من داخل الأديب إلى خارجه.

لنقل مع ايرامز إن الحامل هو الشاعر وأن مواد القصيدة تنبع من داخله، وإنها لا تتكون من موضوعات أو أحداث بل من مشاعر وعواطف متدفقة للشاعر نفسه(٣٥)

ولكن علينا أن نلاحظ أن أى حديث عن الشاعر هو حديث عن الشعر كما يقول الرومانسيون أنفسهم، خصوصا كولردج، وأن المهم فى تشبيه المصباح هو تحول النظرية الأدبية من العالم الخارجى إلى العالم الداخلى للمبدع، وتركيز الانتباه على العلاقة بين عناصر العمل الأدبى المنجز والحالة العقلية أو النفسية للمبدع.

إن التقابل بين المرآة والمصباح ـ على هذا النحو ـ تقابل بين مقولتى العاكس والحامل، أى أنه تقابل مفهومى، يعكس نمطين مختلفين للتصور، من حيث صلة الأدب بعلته التى ترجع إلى الخارج مرة (= المرآة) وإلى الداخل مرة أخرى (= المصباح)؛ ولذلك يعكس التقابل تعارضًا بين مهادين فلسفين يستند إليهما البعد المعرفى فى كل تصور على حدة، فيصبح العقل سالبا مرة موجبا أخرى، أعنى أن العقل يدرك الأشياء ـ فى الأولى ـ إدراكا لا فعالية فيه للذات المدركة التى تعكس كالمرآة فحسب، ويدرك العقل الأشياء ـ فى الثانية ـ إدراكا فعالا، تضفى فيه الذات على مدركاتها بعدا جديدا، بعد أن تسقط صورتها على ما تدرك، كما يسقط المصباح ضوءه على الأشياء.

ولا أريد أن أناقش بحث ابرامز تفصيلا، وإنما أود أن أتوقف من كتابه عند أمرين مهمين، يتصل أولهما بالسؤال الأساسى الذى يطرحه ابرامز عن صلة التشبيه بالنظرية النقدية، ومن ثم البحث عن العمليات المجازية التى تسهم فى

تشكيل المفاهيم النقدية والكشف عنها ويذهب ابرامز - فى سبيل توضيح ذلك - إلى أن «الحقائق» أشياء تُصنع - فى جانب منها - وتتشكل بواسطة مماثلات، ننظر من خلال إلى العالم كما ننظر خلال عدسة، ذلك لأننا نبحث - عادة - عن موضوعات تماثل الجوانب التى نحسها غامضة فى المواقف الجديدة؛ فنقارن - ضمنا أو صراحة - بين العناصر التى نحن أقل معرفة بها. فى هذه المواقف - وعناصر أخرى أكثر معرفة بها، فنتعرف - بذلك - على المبهم الغامض من خلال الواضح الجلى. وهذا طبيعى؛ لأن الاعتماد على المماثلة - ومن ثم المقارنة الضمنية - خاصية تميز كثيرا من جوانب نشاطنا العقلى، ولذلك نميل إلى وصف طبائع الأشياء وتحديد خصائصها من خلال أطرٍ متكررة لاستعارات وتشبيهات هى - فى النهاية - مماثلات ضمنية، ننظر من خلالها إلى الموضوع الذى نصفه أونتحدث عنه، وتنطبق هذه الخاصية على الفكر النقدى مثلما تنطبق على أى فكر، فصياغة أية نظرية أدبية هى صياغة لفكر يتشكل - بالضرورة - من خلال مماثلات ضمنية، توضح العناصر الأقل وضوحا بعناصر أكثر وضوحا.(٣٦)

والأساس الذى يعتمد عليه ابرامز فى هذا كله ليس جديدا تماما فهناك قول مأثور مؤداه: قل ماذا يشبه هذا الشىء أقل لك ما هو، (٣٧)، وقد قيل - فى مجالات الدرس النقدى - إن المرء يضطر إلى الاستعارة، عندما يحاول تحديد الأشياء، وإن النشاط الاستعارى شرط ملازم للتفكير وتقدم العقل، (٣٨) يضاف إلى ذلك أن العمليات الاستعارية التى يتوسل بها العقل الإنسانى قد أصبحت موضوعا لدراسات كثيرة متنوعة، بوصفها عمليات أساسية فى نمو المعرفة الإنسانية وتقدمها فى كل المجالات، وليس الأدب فحسب، (٣٩) ولكن الجديد المهم عند ابرامز هو تحليله الأنماط المتكررة للتشبيه فى بعض نظريات الأدب، والنظر إلى التشبيه المتكرر بوصفه نمطا تصوريا يمثل لُب النظرية الأدبية، أو عنصرا تأسيسيا لا ينفصل عن العناصر البنائية الأساسية فى أى فكر نقدى، ولذلك توقف ابرامز عند تشبيه المرآة بوصفه نمطا تصوريا مطلقا لنظرية المحاكاة الكلاسيكية، وذلك هو الأمر الثانى الذى أود التوقف عنده مانيا، لأهميته فى فهم مرايا طه حسين.

٤ ـ الدلالات المتغايرة للمرآة فى الفكر النقدى:

(أ) الكلاسية:

إن ما يذهب إليه ابرامز من صلة تشبيه المرآة بالنظرية الكلاسية صحيح بمعنى من المعانى. وليس من الضرورى أن تؤكد هذه الصلة فى تقاليد النقد الأوروبى الذى يدرسه ابرامز، فقد فعل الرجل ذلك فى تفصيل يتناسب والغاية من كتابه، والأكثر ضرورة ـ فى تقديرى ـ أن نبرز هذه الصلة من منظور النقد العربى الحديث السابق على طه حسين، ويعزز هذه الصلة أن هذا النقد ـ وهو ما نسميه «نقد الإحياء» الذى كانت له السيادة حتى الحرب العالمية الأولى تقريبا ـ نقد لا يختلف ـ جذريا ـ عن مقولات النظرية الكلاسية التى يتحدث عنها ابرامز، خصوصا مفهوم المحاكاة المركزى فى هذا النقد.

ويمكن أن نلخص مفهوم المحاكاة فى النقد الإحيائى من خلال بعدين متداخلين، يؤكدان ثبات الأدب إزاء موضوعه، ومن ثم ثبات صورة المرآة إزاء ما تعكسه، أما البعد الأول فمعرفى، يتصل بالعلاقة بين الذات المدركة للأدب وموضوعات إدراكها، أى يتصل بالكيفية التى يحاكى بها الأدب العالم، لتماثل أعماله صور المرآة، أما البعد الثانى فأخلاقى يتصل بمغزى المحاكاة نفسها، من حيث التأثير الذى تخلفه، عندما تلفت الانتباه إلى ما ينطوى عليه موضوعها من ثبات وانتظام.

إن العمل الأدبى ـ من منظور المحاكاة ـ نتاج لإدراك سلبى، تتلقى فيه الذات المدركة موضوعاتها دون أن تحدث تغييرا جوهريا فى النسق الذى يحتوى هذه الموضوعات، أو النسق الذى تنطوى عليه هذه الموضوعات، وما دام الأدب نتاجا لإدراك سلبى فإن أعماله تشبه صور المرآة، على أساس أن المرآة ـ فى هذا السياق ـ سلبية إزاء ما تعكس، وكما لا تغير المرآة من الموضوعات الماثلة إزاءها، إلا إذا كانت مشوهة غير صقيلة، كذلك الأدب، يلتزم ثبات المدركات عندما يحاكيها، وعقل الأديب ـ من هذا المنظور ـ عقل سلبى لأنه مجرد عاكس لعالم ثابت، ويوجد مستقلا ومنتظما فى الخارج؛ ولذلك تبدو الأعمال الأدبية وكأنها جماع من الصور الحرفية، أو شبه الحرفية، المدركات تسبقها فى الوجود.

من هـذه الـزاويـة المـعـرفـيـة، ربط جبـر ضـومـط (١٨٥٩ ـ ١٩٣٠) ـ فى كـتـابه «فلسفة البلاغـة» ـ المحاكاة بـأمانـة النقل عن الطبيعة، مما أدى به إلى الإلحاح على ضرورة، «انطباق الصورة اللفظية الكلامية على الصورة المعنوية الذهنية»؛ لأن هذا الانطباق ـ فيما يقول ـ «سر من أسرار البلاغة بل ركنها الذى تستند إليه». وذلك قول يعنى سلبية العقل فى إدراك العالم، بل فى تشكيله اللغوى لهذا الإدراك؛ ولذلك يقول جبر ضومط إن العبارة الكلامية البليغة «إنما هى تمثيل ما فى الذهن من المعنى على الحالة التى هو عليها هناك». و «هناك» ـ فى هذا السياق ـ تشير إلى عالم قلبى يلتزم به الأديب، دون أن يخالفه أو يعيد تشكيله، ومادامت الصور الذهنية ـ فى عقل الأديب ـ تابعة للصور خارج هذا العقل يجب «أن تكون هذه الصور الذهنية منطبقة تمام الانطباق على الصورة الخارجية»؛ ـ على الأقل ـ مع هذا الأصل، وبقدر ما يعكس هذا التطابق سلبية الإدراك فى العملية الأدبية. ويلغى فاعلية العقل فى التشكيل، فإنه يقود إلى تشبيه الأدب بالمرآة، فتصبح علاقة الشاعر بالطبيعة ـ مثلا ـ أشبه بعلاقة المرآة بما تعكس، وكأن الشاعر يعكس الطبيعة فى نفسه بصورة الإحساسات، و «ليس بين صور هذه فى نفسه وصورها فى المرآة إلا أن هذه محسوسة بالحس الظاهر وتلك من المعانى والوجدانيات».[٤٠]

وكما يرتبط تشبيه المرأة بالبعد المعرفى من المحاكاة ـ فى الأدب ـ فإنه يرتبط بالبعد الأخلاقى، إن كل محاكاة ـ فيما يقال ـ تنطوى على مغزى أخلاقى، لأنها تلفتنا إلى العناصر الثابتة فى العالم. من حيث انتظامها وتجانسها الذى لا يتحول أو يتبدل، وكأن الأديب، عندما يعرض علينا ما يقع، أو ما يمكن أن يقع فى ظل قوانين عالم ثابت، يبصرنا بحقيقة هذا العالم، ويجعلنا ندرك دورنا الثابت فيه، من حيث الحفاظ على مبنى قيمه الذى لا ينبغى أن يشوه، أو يتبدل، إنه يمثل لنا طبائعنا التى لا تكاد تتغير، والتى تنصاع إلى معايير أدركها العقل رغم سلبيته.[٤١]

وإذا رددنا البعد الأخلاقى للمحاكاة على بعدها المعرفى انتهينا إلى القيمة المضافة التى يحملها الأدب، إن هذه القيمة ترادف الأثر الذى تحدثه الصورة ـ فى

المرآة - فيمن يدركها، من حيث إمكانية التعرف على حقائق ثابتة، فتتصل بالأخلاق وأ حوال الأمم، على نحو يجعل من القيمة المعرفية للعمل الأدبى مجرد وجه لعملة واحدة. يحل وجهها الآخر القيمة الأخلاقية؛ ولذلك تحدث سليم خليل النقاش عن «قاعات التشخيص»، بوصفها «المرآة التى تظهر للإنسان تمثال نفسه، فيرى عيوبه ونقائضها فيتجنبها، إذا كان ممن يهتدون عن غيهم».(٤٢) ووصف إسكندر صيقلى المسرح بأنه «مرآة صقيلة يرى فيها الناظر كل حسنة وسيئة من عادات الأمم وأخلاق الشعوب»(٤٣) وكان المسرح عند نقولا حداد أقرب إلى «مرآة ترينا أطوار الأقدمين فى أشباح المتأخرين، وتاريخ يطلع فيه الخلفاء على عوائد السلفاء»(٤٤) ومن الصعب أن نفصل بين البعدين الأخلاقى والمعرفى فى مثل هذه السياقات التى تقود - حتما - إلى تشبيه المرآة، لأنها سياقات تتحرك على أساس فكرة واحدة مؤداها أن العبرة لا بد أن ترتبط بشىء حقيقى، وأنجح العبر - فيما يقال - ما كان منشؤه الحقيقة.

وبقدر ما تردنا العبرة إلى الحقيقة، وتردنا الحقيقة إلى العبرة، يردنا العمل الأدبى - كالمرآة - إلى شىء خارجى يحاكيه، وما يصدق على المسرح يصدق على الشعر؛ لأ الشعر تتبع فيه معانى الأشياء - فيما يقول الرافعى - كما تتطبع الصور فى المرآة»، وطبيعى أن يكون «لكل شاعر مرآة من أيامه»(٤٥)، لنقل - مع الرصافى - إن الشعر «مرآة من الشعور تنعكس فيها صور الطبيعة بواسطة الألفاظ انعكاسا يؤثر فى النفوس انقباضا أو انبساطا»،(٤٦) فذلك قول يضم العبرة إلى الحقيقة فى إطار المحاكاة، من حيث ارتباطهما بتشبيه المرآة، ولذلك يحدثنا الرصافى عن شعره قائلا: (٤٧)

وأجعلـه للكـون مــرآة عبــرة فيظـهر لـى فيها خيـال شئـونه

ويحدثنا حافظ إبراهيم عن أحمد شوقى الذى:

جلا شعـره للناس مرآة عصره ومـرآة عهـد الشعر من عهد تبّع

ولا يفترق ما يقوله الرصافى عما يقوله نجيب الحداد الذى يرى أن «الشعر مرآة الأخلاق وتاريخ ما كانت عليه الأمم»(٤٨) بل لا يفترق ما يقوله الرصافى عما

قاله عيسى المعلوف من أن الشعر «مرآة تمثل فيها أخلاق وعادات الأمم، فمهما صفت وراقت صفحتها وشف سطحها كان تمثيلها أصح ورونقها أوضح».(٩٤) وتربط كل هذه الأوصاف المرآة بنفس البعدين المتداخلين فلا تفلتهما حتى لو وصف الشعر من منظور تناوشه الذاتية، كأن يقول شكيب أرسلان، إن الشعر هو «رؤية الإنسان الطبيعة بمرآة طبعه».(٥٠)

وينطوى ارتباط العبرة بالحقيقة على دلالة خاصة بارتباط تشبيه المرآة بدقة المحاكاة فى النقد الإحيائى، لقد أشار إلى هذه الدلالة إسكندر صيقلى وعيسى المعلوف عندما تحدثا عن صقال المرآة وصفائها، إن الأدب الحقيقى - مع هذه الدلالة - أشبه بالمرآة الصقيلة الصافية الرائقة (ولنتذكر أن طه حسين يستخدم هذه الصفات» ذلك لأنه لا يشوه الأشياء أو يغيرها ليخرج بها عن طبيعتها، وإذا فقد الأدب هذه الخاصية، فقد صلته بالحقيقة التى هى مقصد الأديب، وصار أشبه بالمرآة المشوهة؛ ولهذا كان النقاد - فيما يحدثنا محمد روحى الخالدى (١٨٦٤ - ١٩١٣) - يلومون فيكتور هوجو - شاعر فرنسا - على تعظيمه الأمور فى بعض أعماله، و«يشبهون قريحته لمرآة مكبرة تكبر الشىء المعكوس فيها، وتجسمه تجسيماً خارجا عن الحقيقة».(٥١) وهكذا يمتد تشبيه المرآة، من حيث ارتباطه بالمحاكاة فى النقد الإحيائى.ويستع ليستوعب القيمة الموجوبة والنقيصة السالبة للأعمال الأدبية، فتقترن قيمة الأعمال بدرجة صفاء المرء التى صارت تشبيها مركزيا، يهيمن على النقد الإحيائى، ويلخص عن الأدب - المحاكاة.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن نجد عددا غير يسير من الكتب التى ألفها نقاد الإحياء وكتّابة تحمل - كجزء من عنوانها - كلمة المرآة، إن الأمر متصل - لا شك - بشيوع تشبيه الأدب المرآة ، وتجسيد التشبيه لأفكار مركزية، يدور حولها مفهوم المحاكاة؛ ولذلك تصادفنا كتابات أدبية، فى شكل خواطر، افتتحتها عائشة التيمورية بكتابها «مرآة التأمل فى الأمور»، واختتمها محمد روحى الخالدى بكتابة «مرآة النفوس»، كما تصادفنا كتابات أدبية، فى شكل قصصى، أهمها محاولة إبراهيم المويلحى التى نشرها فى جريدته «مصباح الشرق»، تحت عنوان «مرآة العالم»، أو «حديث موسى بن عصام»، وهى محاولة مهّدت الطريق أمام ابنه

محمد الذى كتب «حديث عيسى بن هشام»، وإذا كانت «مرآة العالم» عند المويلحى تعكس أخلاق عصره - فيما يرى - فإن مقالات البشرى المعروفة، تلك التى كان ينشرها بعنوان «فى المرآة»، وكانت نموذج آخر لمحاكاة الشخصيات التى عرفها البشرى، وتصويرها فى سير أدبية كانت خطوة متقدمة، بعد المجلدات الضخمة التى نشرها إلياس زخورة تحت عنوان «مرآة العصر»، فى أواخر القرن التاسع عشر (١٨٩٧).

(ب) الرومانسية والواقعية:

إن هذه التلازم بين مفهوم المحاكاة وتشبيه المرآة فى النقد الإحيائى إنما هو أمر يؤكد ما ذهب إليه ابرامز عن التلازم بين النظرية الكلاسية والتشبيه، ومن المؤكد أن هذا التلازم كان مطروحا أمام طه حسين فى بواكير حياته النقدية، قبل تشربه الكامل للأفكار الجديد التى أتاحتها له الجامعة المصرية أولا، والدراسة فى فرنسا ثانيا، وسنرى - فيما بعد - أن بعض الترابطات الدلالية عن التلازم بين المرآة والعبرة والحقيقة تتدخل لتوجيه بعض افكار طه حسين عن وظيفة الأدب، بل سنرى أبعاداً أخلاقية تتردد فى خلفية الممارسة النقدية عند طه حسين، فتدفعه إلى إيثار أبى العلاء إيثاراً لا يطاوله فيه شاعر آخر، كما سنرى أبعاداً معرفية تتصل بسلبية الإدراك، والنفور من أى تشويه تحدثه مرآة الأدب، وهى أبعاد تتجلى بوضوح فى تعامل طه حسين مع الشعر والمسرحية والقصة.

ولكن هل يعنى ذلك كله أن طه حسين ناقد كلاسيكى، يرى أن الأدب محاكاة، شأنه شأن بقية الإحيائيين؟ إن السير مع المقدمات التى يطرحها ابرامز لابد أن ينتهى إلى هذه النتيجة الخاطئة بالقطع، إن التشبيه يلزم النظرية الكلاسية للمحاكاة، هذا صحيح، ولكن التشبيه لا يقتصر على هذه النظرية، بل يتجاوزها إلى كل نظرية تصل الأدب بشىء خارج التقابل التصورى بين المرآة والمصباح، وردها إلى لون آخر من التقابل بين مستويات متعددة لاستخدام تشبيه المرآة نفسه، وردّ هذه المستويات إلى الأصل توازيه المرآة فتعكسه.

وإذا كان هذا الأصل خارج المبدع كما إزاء نظرية المحاكاة، ومن ثم فى إطار النظرية الكلاسية وإذا كان هذا الأصل خارج المبدع كنا إزاء نظرية التعبير، ومن ثم فى إطار النظرية، أى أن التقابل ينبغى أن يقوم على أساس الزاوية التى تواجه بها المرآة ما تصوره، وعلى أساس الشىء المصور نفسه.

والحق أنه لا توجد للتشبيه دلالة ثابتة مطلقة تقرنه بنظرية واحدة على نحو مطلق، بل إن تثبيت التشبيه فى إطار نظرية واحدة أمر يجافى المجالات الدلالية للمرآة ووظائفها عند طه حسين نفسه، مثلما يجافى واقع النظريات الأدبية نفسها، وليس التكرار هو الأمر المهم فى التشبيه، بل الأهمية - كل الأهمية - للسياقات التى يبرز فيها التكرار، والدلالات المرتبطة بهذا السياق، بوصفها منطوية على وظائف، ومن المهم أن نؤكد - من هذا المنظور - أن النظريات التى وصلت بين الأدب وأصل خارج وجوده المتعين، وألحت على إدراك العلاقة بين الوجود المتعين للعمل الأدبى وأصل مفترض، كانت - ومازالت - تلوذ بتشبيه المرآة وما يتصل به من ترابطات، لأنها وجدت - وتجد - فى التشبيه ما يشير إلى هذا الأصل،

والمبدأ العام الذى يكمن وراء التشبيه، وأعنى فهم العمل الأدبى بوصفه صورة لاحقة لأصل سابق عليه ومغاير له، هو الجذر الدلالى المشترك بين نظريات متعددة، أو هو النواة المركزية التى تنبثق منها فروع دلالية متغايرة فى كل نظرية على حدة، وتختلف كل نظرية عن غيرها، خارج هذا الجذر المشترك، وبعيدا عن هذه النواة المركزية، من حيث فهم النظرية نفسها أو تحديدها للأصل السابق على العمل الأبدى من ناحية، والزاوية التى تواجه بها المرآة موضوعها، أو الكيفية التى يوازى بها الأدب هذا الأصل من ناحية أخرى،

وليكن تشبيه الأدب بالمرآة من ابتداع النظرية الكلاسية التى ربطت بين العمل الأدبى والعالم الخارجى، فجعلت من الأدب محاكاة، له، ولكن التشبيه موجود فى سياق نظرية التعبير الرومانسية، التى ربطت بين الأدب والعالم الداخلى للمبدع، فجعلت من العمل الأدبى تعبيرا عن مشاعر المبدع وانفعالاته، ومن ثم مرآة تعكس ما فى الداخل بعد أن كانت تعكس ما فى الخارج.

وإذا كان نقاد «الإحياء» - فى النقد العربى الحديث - يتحدثون عن مرآة الأخلاق والعادات فإن ممثلى نظرية التعبير من الرومانسيين يتحدثون عن تمثيل الشعور وتصوير العواطف، ولقد نقل إبراهيم عبدالقادر المازنى مع شلى Shellev فى دفاعه عن الشعر ـ قوله:

«الشعراء... هم المرايا التى تتراءى فى صقالها أظلال المستقبل الضخمة الكثيفة الملقاة على الحاضر».

كما عارض شلجل Schlegel قائلا:

«الشعر لا يمكن أن يكون كما زعم شلجل مرآة الخواطر الأبدية الصادقة، وليس هو إلا مرآة الحقائق العصرية»(٥٢)

وكلاهما قول يردنا إلى البعد المعرفى للشعر بمعناه الرومانسى، حيث تتنزل الحقائق على قلب الشاعر، فى نطلق بها كلما عبّر عن نفسه، على نحو يغدو معه الخاص سبيلا إلى العام، والرمز وسيلة إلى الكشف، ويصبح بحث الشاعر فى «الحاضر» قرين سعيه اللاهب للوصول إلى حقائق، تكمن فى قلبه الذى استودع السر كله، وليس الشعر - فيما يقول المازنى - «إلا مرآة القلب، وإلا مظهراً من مظاهر النفس، وإلا وصورة ما ارتسم على لوح الصدر، وانتقش فى صحيفة الذهن».(٥٣)

إن اقتران المرآة بهذا البعد المتميز للتعبير فى الرومانسية، وتمثيلها للعلاقة بين العمل الأدبى وصاحبه، وتركيزها على ما يعكسه العمل من عوالم داخلية، هو السبب الرئيسى وراء شيوع تشبيه «المرآة» عند المازنى والعقاد ونعيمة وعبدالرحمن شكرى وغيرهم، ومن المبشرين بنظرية التعبير الرومانسية فى النقد العربى الحديث؛ ولذلك أعجب العقاد بابن الرومى لأن شعره «ترجمة باطنية لنفسه» فإذا نظرنا فى ديوانه «وجدنا مرآة صادقة، ووجدنا مرآة صادقة. ووجدنا فى المرآة صورة ناطقة لا نظير لها فيما تعلم من دواوين الشعراء»، واقترنت صورة الشاعر بالمرآة - عند العقاد - فى عبارات حاسمة من قبيل:

«بقوة الشعر وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء. يمتاز الشاعر على سواه؛ ولهذا لا لغيره كان كلامه مؤثرا وكانت النفوس تواقة إلى

سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة كما تزيد المرآة النور نورا، فالمرآة تعكس على البصر ما يضىء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجودا، وإن صح هذا التعبير، ويزيد الوجدان إحساسا بوجوده»[٥٤].

وبقدر ما كانت «المرآة» عنوانا دالا فى شعر عبدالرحمن شكرى - فى قصائد من قبيل «الحسناء ومرآتها»، و«الحسن مرآة الطبيعة»، و«مرآة الضمائر» - كان التلازم بين قلب الشاعر والمرآة تلازما دالا تؤكده عبارات عبدالرحمن شكرى:

«ينبغى للشاعر أن يتعرض لما يهيج فيه العواطف... وينبغى له أن يعود نفسه على البحث فى كل عاطفة من عواطف قلبه، وكل دافع من دوافع نفسه، لأن قلب الشاعر مرآة الكون.. فيه يبصر كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة. أو قبيحة مرذولة وضيعة».[٥٥]

وبقدر ما كان الشعر - عند العقاد - «مرآة يتصفح فيها الناس صور نفوسهم، فى كل عصر وطور»[٥٦] اقترن الشعر - عند المازنى - بعملية تعرف على النفس، ننظر فيها إلى شعر الشعراء، وكأن كل واحد منهم «مرآة مجلوة... نود لو أتيح لنا أن نرفع ما أرسل عليها من الحجب فيها، لنرى وجوهنا ونبصر فى صقالها نفوسنا».[٧٥] ولذلك كله ألقى ميخائيل نعيمة احتجاجه الساخط فى وجه المقلدين من عصره، عندما قال:

«من كان عنده كسرة معجونة بدم القلب ومجبوزة بنار المحبة والإخلاص فليأتنا بها من كان عنده قلم تهزه عاطفة شريفة حية ينثر شرارا لا نبرا.... فقلوبنا له قرطاس. من كان عنده مرآة يرينا فيها وجهنا الحقيقى فأهلا به وبمرآته»[٥٨]

ولكن «المرآة» - مع ذلك كله - لا تقتصر على نظرية التعبير الرومانسية، إنها تتجاوزها إلى الوقعية بمعناها العام. ومعناها الخاص الذى يقترن بنظرية «الانعكاس» فى علم الجمال الماركسى، أما المعنى فقد طُبق منذ القرن الثامن عشر على القصة، ويتمثل فى قول سان ريال الذى استخدمه ستندال Stendhal -

فى مقدمة الفصل الثالث عشر من الجزء الأول من رواية «الأحمر والأسود» . حيث يقول:

«القصة مرآة يتجلى فيها الإنسان الحياة طوال عمره.(٥٩).

وفى القرن التاسع عشر أصبحت «المرآة» رمزًا خاصا يرتبط بالرواية الواقعية من زولا حتى بلزاك.(٦٠)

أما المعنى الخاص المرتبط بنظرية الانعكاس فيرجع إلى لينين على وجه التحديد، إذ أكد لينين أن إحساسنا وشعورنا ليسا سوى صورة للعالم الخارجى، وأن الصورة لا يمكن أن توجد دون الشىء المصور، وأن هذا الأخير لا يوجد - بدوره - إلا مستقلا عن متلقى الصورة ووعيه، وذلك قول يترتب عليه أن الفن - تعميما - شكل نوعى من أشكال انعكاس الواقع، وأن الأدب - تخصيصًا - مرآة تصور الواقع الاجتماعى فى تناقضه وتعقده؛ ولذلك كان ليوتولستوى - عند لينين - «مرآة الثورة الروسية» لعام ١٩٠٥، يعنى «مرآة حقيقية لتلك الظروف المتناقضة التى أحاطت بنشاط الفلاحين التاريخى فى هذه الثورة».(٦١) يضاف إلى ذلك أن تسمية نظرية «الانعكاس» نفسها تنطوى على تشبيه المرآة، فالعمل الأدبى يعكس - كالمرآة - الواقع الاجتماعى، قد يعكسه بمرايا خاصة، كما يقول برخت. (٦٢) أو بمرايا وضعت بزاوية معينة، لتكون معبرة فيما لا تعكسه بقدر ما هى معبرة فيما تعكس كما يقول ما شرى، (٦٣) ولكننا مازلنا إزاء المرآة التى تعكس به وضعا اجتماعيا، ولو سلمنا بما يقوله الروائى الروسى ألكسى تولستوى من «أن البطل الرئيسى لعصرنا أعظم من أن تتسع له مرآة صغيرة كمرآتنا»(٦٤) فإننا لابد أن نسلم - فى إطار نظرية الانعكاس - بضرورة تشبيه الأدب بالمرآة، مهما صغرت أو كبرت، ومهما تغيرت الزاويا أو تعقد المنظور.

وبقدر ما تحدثت فاطمة موسى - فى إطار المعنى العام للواقعية - عن الرواية وكيف يمكن أن تكون «فى يد الفنان الأمين خير مرآة للعصر».(٦٥) تساءل محمود أمين العالم - فى إطار المعنى الخاص للواقعية - قائلا: «لماذا لا يرى الناس.. حياتهم فى مرآة الأدب الحديث... فى علاقاتها بالمجتمع المصرى وكافة

مشاكله؟»[٦٦] وتحدث محمد برادة عن «الماركسيين ومرآتهم»، [٦٧] وأكد فيصل دراج «أن الأدب مرآة الواقع، ترسم صورته، وشكل الصراع فيه، وموضع الإنسان منه»[٦٨]

(جـ) الأساس الوظيفى للتشبيه:

إن ما يربط بين هذه النظريات الثلاث المتعارضة ـ الكلاسية، والرومانسية والواقعية ـ هو أن العمل الأدبى يرتبط ـ دائمًا ـ بشىء ما، هو العالم الخارجى فى التصور الكلاسى، والعالم الداخلى فى التصور الرومانسى، والحياة أو العصر بمعناهما العام فى الواقعية، والواقع الاجتماعى بمعناه الخاص فى علم الجمال الماركسى، والفارق بين النظريات الثلاث هو الوظيفة التى يؤديها التشبيه فى كل منها وليس التشبيه ذاته، ولذلك يمكن أن يستخدم التشبيه كنمط تصورى لأى نظرية تعقد توازيا بين العمل الأدبى وشىء آخر مغاير له، يستوى فى ذلك أن يكون الشىء المغاير عالم المادة عند أرسطو، أو عالم المثل عند أفلاطون أو عالم الطبيعة عند الكلاسيين الجدد، كما يستوى أن يكون الشىء المغاير العالم الداخلى للمبدع عند الرومانسيين، أو الحياة العصر أو الواقع الاجتماعى عند الواقعيين؛ فالمحك كله هو التوظيف الدلالى للتشبيه، من حيث تحديده لذلك الشىء المغاير الذى تعكسه مرآة الأدب، والزاوية التى تواجهه به المرأة، والصورة المنعكسة على صفحة هذه المرآة، ولذلك يصعب أن نتحدث عن التشبيه فى ذاته كنمط تصورى مطلق، بل علينا أن ننظر إلى توظيفه الدلالى داخل كل نظرية، وعند كل ناقد أو منظر، فالتشبيه بذاته ليس عنصرا دالا، وإنما العلاقات التى يوجد التشبيه طرفا فيها، والكيفية التى تتكرر بها أنماطه داخل هذه العلاقات، والوظيفة ـ أو الوظائف ـ التى يؤديها نتيجة ذلك كله، هى التى تؤسس الدلالة فى التشبيه،

ولذلك يمكن أن يسمح تشبيه الأدب بالمرآة بلون من التصور الواحدى، يرد الأدب إلى أصل محدد ثابت، مهما تعدد هذا الأصل، كما أن التشيه يمكن أن يسمح بتصور مخالف، يقوم على انتقائية توفيقية ترد الأدب إلى أصول متعددة

فى وقت واحد، أى أننا إزاء مستويين متعارضين فى استخدامات تشبيه المرآة، وأعنى بذلك أن التشبيه يستخدم - فى المستوى الأول - استخداما يرتبط بتصور مركزى واحد، يرد الأدب إلى العالم الخارجى (المُثُل، الطبيعة، الحياة، العصر) أو العالم الداخلى (النفس، الروح الشخصية، الوجدان، العواطف، اللاوعى) أو العلاقات الاجتماعية (وضع طبقى، مشكل، وعى. موقف، رؤية). ويستخدم التشبيه - فى كل واحد من هذه التصورات - استخداما مركزيا، يفضى إلى بؤرة التصور ويدل عليه مثلما يسهم فى تأسيسه.

ويستخدم التشبيه - فى المستوى الثانى - على نحو مغاير، فيؤسس انتقائية لا تحصر نفسها فى إطار تصور واحد من التصورات السابقة، بل تجمع عناصر من هذا التصور أو ذاك، لتقيم لونا من التوفيق له وظائفه المحدد، وخصائصه القابلة للتميز، وفى المستوى يجمع التشبيه أكثر من عنصر، ويوفق بين أكثر من تصور، فيسهم فى تأسيس جماع من الدلالات، يفقد معها الدلالة المركزية فى التصورات السابقة.

إن التشبيه - باختصار يمكن أن يكون بؤرة لأى تصور واحدى الاتجاه، كما يمكن أن يكون بؤرة لأى تصور توفيقى متعدد الجوانب. والمهم فى الأمر كله هو ربط التصور - أيا كان - بين العمل الأدبى والأصل الواحد، أو الأصول المتعددة التى توازى العمل وتقع خارجة، وفى إطار هذا التصور التوفيقى يقع الفكر النقدى عند طه حسين. وتتجلى الوظيفة الدالة للمرآة فيه.

٥ - خصوصية المرآة فى نقد طه حسين:

إن تشبيه المرآة - عند طه حسين - نمط تصورى يقودنا توظيفه الدلالى إلى طبيعة فهم طه حسين للعمل الأدبى بوصفه معلولا لعلة تسبقه فى الوجود، وبوصفه تمثيلا وتصويرا لأصل يغايره ويوازيه، وفى ذلك يلتقى نقد طه حسين مع كل المذاهب والنظريات التى ترد العمل الأدبى إلى أصل سابق. يرتبط به العمل ارتباط المعلول بالعلة، أو ارتباط الصورة بالموضوع، ولكن خصوصية هذا النقد تتمثل فى إجابته عن السؤال: ما الذى يصوره العمل الأدبى؟

هنا نجد أن السياقات التى يتكرر فيها التشبيه تتجاوب على نحو ينتج ثلاث دلالات أساسية، قد تندرج تحت كل دلالة منها ترابطات فرعية مرتبطة، بها، ولكن هذه الدلالات الأساسية تجيب عن السؤال، عندما تشير إلى المجتمع، والمبدع، ولون من القيم الإنسانية المشتركة، يتجاوز الوجود المتغير للمجتمعات والأفراد، ونواجه - بذلك - ثلاث مرايا تمثل جوانب ثلاثة ينطوى عليها العمل الأدبى، ويتشكل منها الأدب عند طه حسين، وأعنى الجانب الاجتماعى الذى يتصل بالمجتمع الذى يعيش فيه الأديب - فيجعل من العمل الأدبى مرآة للمجتمع، والجانب الفردى الذى يتصل بالأديب المبدع، فيجعل من العمل الأدبى مرآة لصاحبه، والجانب الإنسانى الذى يتجاوز الفرد والمجتمع، فيجعل من الأدب مرآة للإنسانية.

وتترتب المرايا (المجتمع- الأديب - الإنسانية) على هذا النحو لأن كتابات طه حسين تؤكد - غير مرة - أن المجتمع هو العلة النهائية التى تتحكم فى الممارسة الإبداعية للأفراد، ولكن العمل الأدبى - فيما تؤكد هذه الكتابات - ليس نتاج كل أفراد المجتمع، بل نتاج فرد بعينه، قد يشارك أبناء مجتمعه فى كثير من الخصال، ولكنه يتميز عنهم بإدراكه المرهف وعواطفه المتقدة، فهو متصل بأفراد مجتمعه ومنفصل عنهم، وأدبه تمثيل لاتصاله وانفصاله فهو مرآة للفرد مثلما هو مرآة للمجتمع.

ويرتبط هذان البعدان لمرآة الأدب ببعد ثالث، ذلك لأن العمل الأدبى يعكس وضعا إنسانيا عندما يعكس وضعًا فرديًا وإجتماعيًا، فالفرد والمجتمع فى النهاية جزء من عائلة إنسانية واحدة، تتجاوز القوميات، وتتعالى على الأقطار، وتترابط على أساس من قيم مشتركة، تصل بين أبناء الشرق والغرب، مثلما تربط بينهم فى سعى مثالى يتوجه صوب «مثل عليا» لإنسانية متحدة، وعندما يصور الأدب هذه القيم الإنسانية متحدة، وعندما يصور الأدب هذه القيم الإنسانية المشتركة. ويمثل المسعى الإنسانى، وراء هذه «المثل العليا» فإنه يغدو مرآة للإنسانية، تؤثر فى الناس جميعا رغم تباين عصورهم وأقطارهم.

هذه الدلالات الأساسية الثلاث لتشبيه الأدب بالمرآة تتجاوب فى سياقاتها - فى كتابات طه حسين - لتحدد طبيعة الأدب من ناحية أخرى، ولكن تظل هذه الدلالات الثلاث دلالات متصلة، رغم تمايزها فيما تعكسه كل مرآة من مراياها. وذلك على أساس جذر مشترك يجمع بينها، لتنطوى كل المرايا على هذه الثنائية التى تعكس موضوعا فى صورة، وبقدر ما يجمع هذا الجذر المشترك بين المرايا الثلاث فإنه يكشف بثنائية عن القيمة المضافة التى يكتسبها الموضوع من خلال صورته، فى كل المرايا، وتنطوى هذه القيمة على بعد معرفى، يتصل بتوجيه إدراكنا لموضوع الصورة، مثلما تنطوى على بعد أخلاقى، يتصل بالآثار التى يخلفها الإدراك فى سلوكنا.

ومن الواضح أن هذه الدلالات الثلاث على ما هى عليه، فى كتابات طه حسين، لا يمكن أن تصله وصلا حرفيا بهذه النظرية أو تلك من النظريات التى تحدثنا عنها إن تضامها يحدد طبيعة الفكر النقدى لطه حسين مثلما يحدد الخصوصية التى تميز هذا الفكر عن غيره، فهى عناصر أساسية تكشف - بكيفية تضامها - عن الطبيعة التوفيقية لهذا الفكر، ولذلك تماثل هذه الدلالات - فى تعددها - مع تعدد الاستجابات النقدية عند طه حسين، وتتوافق - فى مدلولها - مع الأصول النظرية التى تدعم هذه الاستجابات.

إن العمل الأدبى - فيما يفهمه طه حسين - ينطوى على جوانب ثلاثة تماثلها مرايا ثلاثة، وبقدر ما تتماثل جوانب العمل مع مراياه تتشكل ثلاث استجابات نقدية، يصوغ تجاورها الكيفية التى يتعامل بها طه حسين مع الأعمال الأدبية.

أما الاستجابة الأولى فتنحو منحى تاريخيا، يتأثر فيه طه حسين - إلى حد ما - بإنجاز هيبوليت تين Hippolyte Taine (١٨٢٨ - ١٨٩٣) من حيث تركيزه على الصلة الحتمية التى تنشأ بين العمل الأدبى والبيئة التى تنتجه، على أساس «أن كل أثر مادى أو معنوى ظاهرة اجتماعية أو كونية ينبغى أن ترد إلى أصولها وتعاد إلى مصادرها»، وذلك قول يجعل من «الحادثة التاريخية، والقصيدة الشرعية، والخطبة يجيدها الخطيب، والرسالة ينمقها الكاتب الأديب... نسيجا من العلل الاجتماعية والكونية، يخضع للبحث والتحليل، خضوع المادة لعمل الكيمياء».[٦٩]

أما الاستجابة الثانية فتتحو منحى نفسيا، يتأثر فيه طه حسين - إلى حد ما - بإنجاز سانت بيف Sainte - Beuve (١٨٠٤ - ١٨٩٦) من حيث التعرف على شخصية المبدع؛ لأن التعرف على الشخصية يعنى الوصول إلى العلة المباشرة التى أنتجت الأدب، وبذلك يمكن النظر إلى الأدب باعتباره ممثلا للمزاج، وصورة نفسيه، أو تعبيرا من شئ قريب مما أسماه سانت بيف قسمات النفس la Forme dr l`esprit [٧٠] والأساس فى هذا كله هو أن نتبين روح الأديب وشخصيته و«نحكم عليه أو له بما نتبين منهما».[٧١]

أما الاستجابة الثالثة فهى مرتبطة بالبعد الإنسانى ارتباطها بلون من الجمال المطلق، يقترن دائما بوجود العمل الأدبى، فضلا عن أنه لا يدرك إلا إدراكا فرديا، فالناقد يعانى هذ الجمال ويشعر به، عندما يسلم نفسه إلى العمل الأدبى، وعندما يهتز إزاءه، ويجد فيه أصداء نفسه.

هذه الاستجابات النقدية الثلاث هى - فى الحقيقة - تعبير عن محاولة للتوفيق بين أصول فكرية عدة، أفادها طه حسين من النقد الأدبى فى فرنسا، مثلما أفادها من المعطيات العربية التى كانت متاحة له من هذا النقد قبل سفره إلى فرنسا.[٧٢] وهى «بالمثل - تعبير عن محاولة لتوفيق آخر بين هذه المعطيات «المحدثة» ومعطيات التراث النقدى العربى الذى كان طه حسين يعرفه، وكل محاولة للتوفيق تقوم على تعديل للأصول الأساسية التى يتم التوفيق، بينها، والتعديل يعنى تكييف الأصول المتعارضة والمتضادة، على نحو يمكنها من التجاوب فى بناء جديد، كما يعنى التنبيه إلى العناصر السلبية فى هذه الأصول واستبعادها استبعادا يسمح لبقية العناصر الإيجابية بالتوافق مع عناصر إيجابية أخرى؛ ولذلك لم يتقبل طه حسين أفكار سانت بيف أو تين على علاتها، بل حاول أن ينقدها نقدًا أفاد فيه من إنجاز أستاذه جوستاف لانسون Gustav Lanson (١٨٥٧ - ١٩٣٤) على وجه الخصوص.

لقد تعلم طه حسين من لانسون أن العمل الأدبى يختلف عن الوثيقة التاريخية بما تثيره صياغته من استجابة عاطفية وجمالية، كما تعلم منه أن على الناقد أن

يتوقف إزاء هذه الصياغة معتمدا على ذوقه التاريخى، فليس هناك مبادئ صارمة لدراسة كل عمل أدبى، فالمهم هو التوقف عند صياغة هذا العمل، والاستجابة إلى الهزة التى تحدثها فى الناقد، والكشف من خلال هذه الهزة عن منحى خاص فى الصياغة، ثم ربط هذا المنحى بروح الكاتب أو حياة الأفراد، وبذلك يصبح النقد عملية تذوق لكل كاتب بنسبة ما فى أسلوبه من كمال.(٧٣)

ومن هذا المنطلق حاول طه حسين تعديل أفكار تين وسانت بيف، وكان أهم ما وجهه إليهما هو أن منهج كل منهما لا يمثل بذاته منهجا مقنعا تماما لأى ناقد، ذلك لأن كليهما يركز على جانب بعينه فحسب من جوانب العمل الأدبى، فيغفل عن بقية الجوانب، يضاف إلى ذلك أن الموضوعية التى يستهدفها كلاهما لا يمكن أن تتحقق، لأن النقد الأدبى لا يمكن أن يصبح علما، أو أن يحاكى أى علم من العلوم، وإنما عليه أن يستقل بمنهجه، ويربط بين طبيعته الخاصة وطبيعة الأدب الذى يدرسه، وذلك لكى يظل النقد الأدبى فنا، يعتمد - إلى جانب روح العلم - على الذوق. وعلى الذوق الشخصى قبل الذوق العام، لقد زعم سانت بيف أنه يقيم علما «لكننا لا نعتقد أنه حقق هذا الزعم... ذلك أنه كان يبحث دائما عن الخصائص المميزة تمام التمييز لكل شخصية فردية. وهذا المنهج مضاد للعلم تماما»(٧٤) وإذا كان صراع الحقائق الأخلاقية فى ضمائر الأفراد هو الشىء الوحيد الذى يثير الاهتمام الحقيقى لسانت بيف فإن دراسته لهذا الصراع لم تخل من أبعاد ذاتيه، وهوى شخصى يناقض المنطق المحايد للعلم، ولذلك «لم يستطع أن يكون عالما، ولا أن يستنبط قوانين... ولم يستطع أن يمحو شخصيته ولا أن يخفف من تأثيرها».(٧٥)

أما تين فإن نظيرته تنطوى على نقطة ضعف أساسية، وهى أنها:

تفسر كل شىء ما عدا العنصر الجوهرى فى الفن، وهو مشكلة الفرد إننا نفهم جيدا لماذا كانت الدراما الإنجليزية فى القرن السادس عشر تنطوى على بعض الخصائص المعينة، ولكن لماذا كتب شكسبير كفرد قصصا دراماتيكية فى حين أن آلافا من معاصريه لم يفكروا فى كتاباتها؟ ولماذا كانت روايات شكسبير تفوق فى جمالها روايات منافسيه؟ إن كل العناصر التى أنتجت شكسبير كانت

تستطيع إنتاج آلاف من أمثال شكسبير. وكانت تستطيع فى كل حال، أن تخلق كاتبا رديئًا أو كاتبا عظيما ففى التحليل الأخير للأشياء نجد نفسنا أمام سر مزدوج ونعنى به سر الاتجاه الأدبى وسر العبقرية.(٧٦)

وما يقوله لانسون فى هذا النص يقوله طه حسين بإسهاب لا يغير كثيرا من الأصل الفكرى لأستاذه الفرنسى، خصوصا عندما يقول عن تين:

مها يقل فى البيئة والزمان والجنس... فستظل أمامه عقدة لم تحل بعد، ولم يوفق هو لحلها، وهى نفسية المنتج فى الأدب، والصلة بينها وبين آثارها الأدبية ما هذه النفسية؟ ولم استطاع فيكتور هوجو أن يكون فيكتور هوجو وأن يحدث ما يحدث من الآيات؟ العصر؟ فلم اختار هذا العصر شخصية فيكتور هوجو دون غيره من الفرنسيين؟ الجنس؟ الجنس، فلم ظهرت مزايا الجنس كاملة أو كالكاملة فى شخص فيكتور هوجو دون غيره من الأشخاص الذين يمثلون هذا الجنس تمثيلا قويا صحيحا؟ وبعبارة موجزة سيظل التاريخ الأدبى عاجزا عن تفسير النبوغ... ومادام التاريخ الأدبى لا يستطيع أن يفسر لنا بطريقة عملية صحيحة. نفسية المنتج والصلة بينها وبين ما تنتج. ومادام التاريخ الأدبى لا يستطيع أن يبرأ من.

شخصية الكاتب وذوقه فلن يستطيع أن يكون علما، والحق أنى لا أفهم لم يحرص أن يكون علما؟»(٧٧)

وجلى أنه طه حسين لا يقدم - فى اعتراضه على تين - شيئًا أكثر من الإسهاب فى الاعتراض الجذرى الذى طرحه لانسون، وإذا كان هناك فرق بين الاثنين فهو فرق شاحب هين، يتجلى فى التمثيل بفيكتور هوجو بدل شكسبير، والتفصيل فى الحديث عن البيئة والزمان والجنس، ولكن يبقى الجذر الأساسى مرتبطا عند لانسون وطه حسين بالجانب الفردى من الأدب، وهو ارتباط ينفى إمكانية تحول النقد الأدبى إلى علم عند كليهما، أما ما يعنيه طه حين بالتاريخ الأدبى - فى هذا السياق - فلا يختلف عما نسميه بالاستجابة التاريخية إلى العمل الأدبى، وهى الاستجابة التى تركز على صورة العصر أو المجتمع فى نحو ما تتجلى فى عمل أدبى، وهو مرآة لعصره أو مجتمعه.

ولكن ما يوجهه طه حسين من نقد لسانت وتين لا يعنى أنه يرفض كليهما على السواء. إنه يرفض - فحسب - الاقتصار على جانب واحد من جواب الأدب، ومن ثم يحاول أن يضم سانت بيف وتين فى قران واحد، فيتقبل من الأول الاهتمام بالفرد، أى بالشخصية التى تنتج الأدب، والتى تجعل من الأدب مرآة للأديب، ولكنه لا يركز على هذه الشخصية تركيزا يغفل بقية أبعاد الظاهرة الأدبية، ويأخذ عن تين الاهتمام بالبيئة، أى بالعلة الاجتماعية التى تؤثر تأثيرا حاسما فى هذا الفرد المنتج، وتجعل من الأدب مرآة للمجتمع، ولكنه لا يسجن ممارسته النقدية فى إطار هذا المبدأ، فيصل بين أصول تين وسانت بيف فى صيغة توفيقية، تحاول الموازنة بين الجانب الفردى والجانب الاجتماعى للأدب

ولا يكتفى طه حسين بذلك بل يوفق بين هذه الصيغة وأصول أخرى ترتبط بالجانب الجمالى الذى ينطوى عليه الأدب، والذى لا يدرك إلا بالذوق - مما يسمح بدخول تأثير لنقاد انطباعيين من أمثال جول لومتير Jules lemaitre (١٨٥٣ ـ ١٩١٤) وأنتول فرانس Anatole France (١٨٤٤ ـ ١٩٢٤) وغيرهما. وبذلك - وبغيره الذى سنتحدث عنه فيما بعد - يتوافق فى الصيغة التوفيقية عند طه حسين تين وسانت بيف فلا تتنافر أفكارهما، ظاهريا على الأقل، ومع أفكار لانسون وجول لومتير وأناتول فرانس وغيرهم، بل يسمح الطابع التوفيقى للصيغة بالتجاوب مع أصول بيانية من التراث النقدى العربى، تصبح أداة مهمة يتجلى من خلالها الذوق، ويعتمد عليها التحليل الانطباعى.

وقد يكون من المفيد - فى هذا المجال - أن نقول إن هذه الأصول البيانية التراثية كانت تدعم نزوعا كلاسيا فى التذوق عند طه حسين، وهو نزوع كان يجد صدى له - أو دعما لمساره - فى كتابات جول لومتير و أناتول فرانس على وجه الخصوص، فقد كان أؤلهما يكشف عن ذوقه الشخصى «عندما يمجد الأعمال الكلاسية التى تمثل قيما تقليدية». بينما كان ثانيهما «يحافظ على قيم كتاب فرنسا الكلاسيين».(٧٨)

والذى لا شك فيه أن هذه الصيغة التوفيقية كانت دعما لاتجاه لانسون الذى بدأ ينفذ إلى النقد العربى الحديث من خلال كتابات أحمد ضيف - ذلك الرائد

المجهول الذى سبق طه حسين فى الرحلة إلى فرنسا، وتدريس الأدب العربى بالجامعة المصرية، والتعريف بلانسون، لقد قدم أحمد ضيف لانسون إلى القارئ العربى لأول مرة عام ١٩٢١، أى قبل ست سنوات من إشارة طه حسين إليه فى مقدمة «فى الأدب الجاهلى»(١٩٢٧)، ولقد عرّف أحمد ضيف بكتاب لانسون «تاريخ الأدب الفرنسى» - ولم يترجم الكتاب إلا بعد حوالى أربعين سنة - وألمح إلى منهجه فى تحليل النصوص، كما أشار إلى نقده لسانت بيف وتين ونفوره من النقد المذهبى. كما عرف يجول لومتير ودعوته إلى الاقتراب من النصوص، ودافع عن نزعته الأنطباعية فى النقد، وكان ذلك كله مرتبطا - فى ذهن أحمد ضيف - بضرورة فصل النقد الأدبى عن مناهج العلم، وضرورة الاعتماد على الذوق المدرب، وتأكيد أن «النقد القاعدى أو المذهبى يرمى إلى تقييد العقول والأفكار، وحملها على اتباع طريق واحد فى الفكر، والتصور. والخيال، وإلى الحكم حكما عاما بطريقة واحدة».(٧٩)

وكما كانت صيغة طه حسين دعما لاتجاه أحمد ضيف، الذى سرعان ما اختفى من موقع التأثير، كانت هذه الصيغة بمثابة مواجهة ضمنية، تخفف من حدة الواحداوية الصارمة لما أسماه محمد حسين هيكل (١٨٨٨ - ١٩٥٦) «النقد الموضوعى»، ذلك النقد الذى كان يعتمد على تين كل الاعتماد، وقد حاول هيكل أن ينادى بهذا «النقد الموضوعى» ابتداء من سنة ١٩١٢ فى مقالاته فى «الجريدة» حتى أواخر العشرينيات تقريبا، ليواجه به «النقد الذاتى» الذى لم يكن هيكل يرى فيه سوى «قصص صرف»،(٨٠) لاتجاه منه إلا بالتزام دقيق بمذهب تين، لأن مذهبه فى النقد «أقرب إلى الدقة من كل مذهب سواه، فهو أشد المذاهب إمعانا فى الموضوعية».(٨١)

ولا شك أن صيغة طه حسين كانت تخفف من نظرة واحدية أخرى عند العقاد (١٨٨٩ - ١٩٢٤) وإبراهيم المازنى (١٨٩٠ - ١٩٤٩) تركز على شخصية المبدع وصورته النفسية، ولقد عرّض طه حسين بهذه النظرية عندما قال متحدثا عن ابن الرومى:

والمازنى... كالعقاد يقف عند شخصية ابن الرومى أكثر مما يقف عند الجمال والتحليل الفنى، والظاهر أنهما يكلفان كلفا خاصا بشخصيات الشعراء، أما أنا فربما عنيت بالشعر أكثر من عنايتى بالشعراء، وربما اتخذت الشاعر وسيلة إلى فهم الشعر»(٨٢)

وبقدر ما يلفتنا قول طه حسين إلى مخالفته العقاد والمازنى فإنه يلفتنا إلى صيغته التوفيقية التى تشير إليها العناية المتبادلة بالشعر والشاعر، وهى عناية تشير إلى تجاوز الاهتمام بجانب الجمال وجانب الشخصية على السواء، كما تشير - ضمنا على الأقل - إلى جانب الغائب - العصر، أو البيئة، المجتمع - الذى يكمل الاستجابات النقدية الثلاث عند طه حسين، وما يقترن بها من مرايا ثلاث.

٦ - الوظيفة التأسيسية للمرآة:

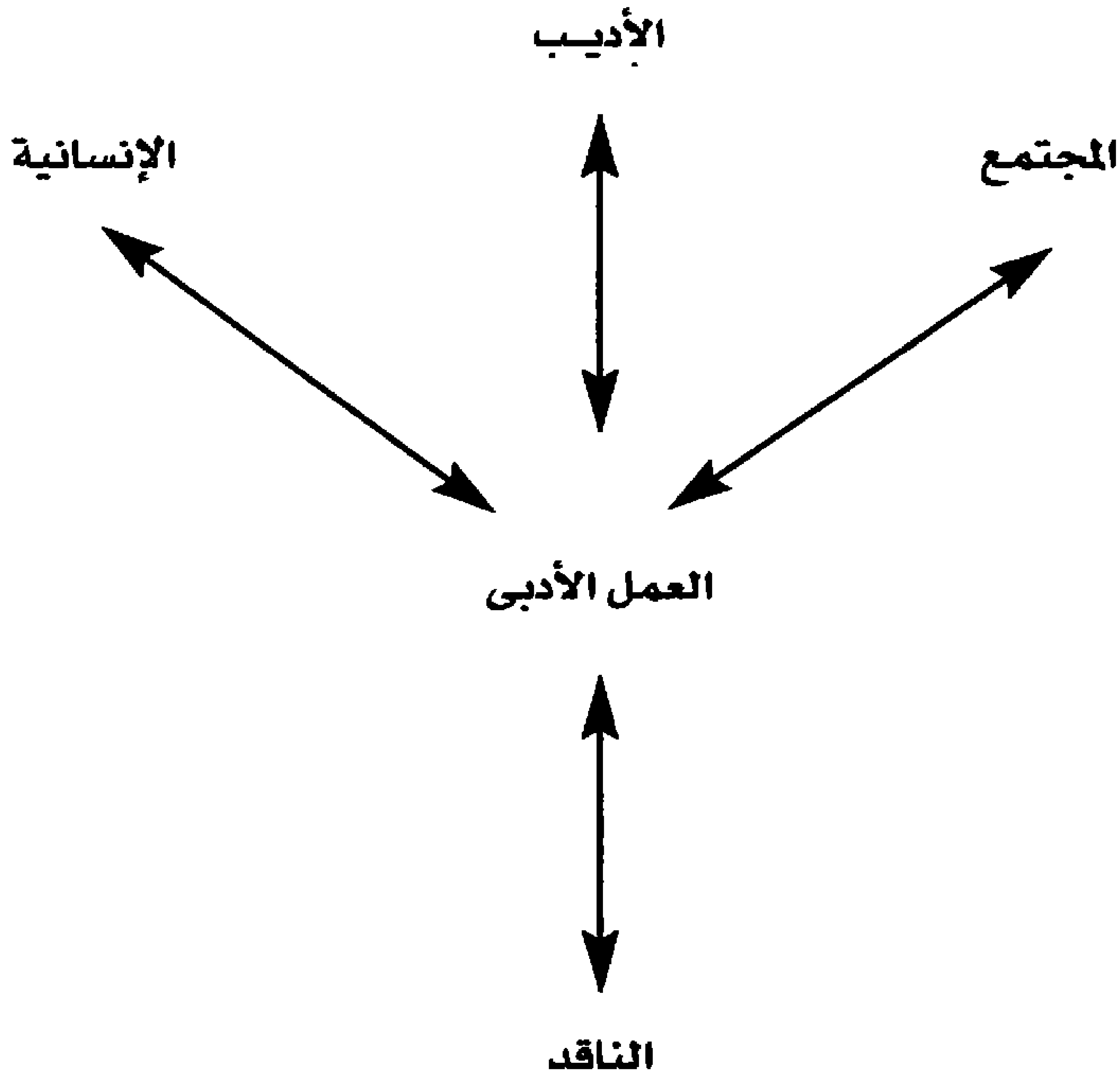
قد نقول - الآن - إن هذه الصيغة التوفيقية ليست جدلية، وإنها لم تقض تماما على التناقضات القائمة بين الأفكار والمبادئ المتعارضة، ولكن من الواضح أن هذه الصيغة كانت حلا سعيدا يقيم نوعا من السلام المؤقت بين تناقضات كثيرة فى زمانها، ولعل هذا هو السبب فى أنها كانت أكثر الصيغ النقدية نجاحا فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن، وفى سيطرتها على الدرس الأدبى فى جامعاتنا.

ولكن إذا كانت هذه الصيغة التى يطرحها طه حسين تجمّع عناصر متعارضة، وتجاور بين مبادئ متضاربة، فإن هذه الصيغة تظل عرضة للخطر. ما لم تتآلف العناصر المتعارضة والمبادئ المتضاربة فى بناء، تتجاوب علاقاته عى نحو منتظم، ومن المؤكد أن هذا الخطر يظل ماثلا، يتربص بالصيغة فى كثير من جوانبها، ولكن هذا الخطر - على أى حال - يمكن أن يختفى مؤقتا، كما يمكن أن يتقهقر من السطح الظاهر لبناء الصيغة، ليمكن بعيدا فى أعماقها، فلا يتجلى إلا فى لحظات تطبيق عاصفة تكشف الأعماق التحتية، أو لحظات خصومة نظرية بالغة النفاذ، أو لحظات مراجعة صارمة تمثل تحولا جذريا، وتلك - جميعا - لحظات نادرة، طوال الممارسة النقدية لطه حسين؛ ولذلك ظلت صيغته فى أمان نسبى،

بل ظلت تغرى بسلامتها الظاهرية الكثير من الأقران والأتباع، فكانت نموذجا يحتذى وما زالت كذلك عند كثيرين.

ولكن ما الذى يجعل التوفيق بين العناصر المتعارضة والمبادئ المتضاربة ممكنا - على هذا النحو - رغم سلامته الظاهرية فحسب؟ إن الإمكان يرجع إلى الجذر الذى يجمع بين المرايا الثلاث عند طه حسين، لقد قلت إن هذه المرايا تنطوى على جذر واحد، يرجع إلى طرفين يوازى أحدهما الآخر، ويرجع إلى ثنائية تعكس موضوعا فى صورة، والتسليم بهذا الجذر يعنى الموافقة الأولية على كل تصور يرد الأدب إلى شىء آخر، ومن ثم الموافقة على كل استجابة تنقلنا من الأدب إلى خارجه.

وتبنى العناصر التكوينية التى تنتج الاستجابات النقدية فى فكر طه حسين النقدى على شكل مثلث مقلوب القاعدة، على هذا النحو:



ويوجد العمل الأدبى فى قلب هذا المثلث، بوصفه معلولا نتج عن (أ) المجتمع أو (ب) الأديب أو (جـ) القيم المشتركة للإنسانية، أو عنها جميعا فى الوقت نفسه، ومادام الفكر النقدى - عند طه حسين - ينبنى على أساس من التسليم بثنائية العلة والمعلول، أو الموضوع وصورته، فالانتقال هين - فى حركة هذا الفكر - بين التسليم بعلة واحدة أو علل متعددة، أو التسليم بصورة واحدة تجاور بين موضوعات متعددة، ويسهل - من ثم - أن يصوغ الفكر النقدى من جماع التصورات المتعارضة تصوراً يسمح له - جميعا - بالوجود فى بناء جديد، يضم أطرافها، فيصبح الأدب مرآة للمجتمع فى جانب، ومرآة لصاحبه فى جانب ثان، ومرآة للإنسانية أو تمثيلا لقيمها المشتركة فى جانب ثالث.

ويزداد التوفيق سهولة عندما يلح الفكر، فى سياقات أخرى أدبية وغير أدبية، على أن خير الأمور أوسطها، وأن التطرف مقترن بالتركيز المطلق على علة واحدة، وأن التصور الواحدى يفضى إلى عدم التوازن والخلل، وعلى العكس من ذلك الاعتدال والتوازن والتوسط وكل ما يقترن بالتسليم بوجود العلل كلها، ليبدو الأدب - فى النهاية - وكأنه يتأثر بكل شىء ويصور كل الأشياء.

وعندئذ يختفى التعارض الجذرى ظاهريا، ويحل محله تصالح بين المبادئ والتصورات ويثبت هذا التصالح ثباتا مغريا، بقياس يعتمد على التسطيح المفهومى للجانب الجذرى من التعارض، فلا يبقى من هذا الجانب إلا ما هو ثانوى فحسب، ثم يتضام الثانوى عن طريق تشبيه المرآة، فيقال إن الأدب مرآة المجتمع والأديب والإنسانية على السواء، ولم لا؟ إنه يتأثر بالبيئة والعصر، ويرجع إلى عبقرية الفرد، ويصور مثلا أعلى يشد البشر جميعا، وما دامت العلاقة بين العمل الأدبى وما يصوره قد صارت علاقة المعلول بالعلة المتعددة، فلا سبيل إلى تجسيد هذه العلاقة - أو صياغتها - إلا بتشبيهها بصور المرآة التى تعكس أكثر من موضوع يقع على سطحها العاكس.

ولكن إذا التفت الفكر النقدى - والأمر كذلك - إلى الناقد الذى يتلقى العمل الأدبى، انقلب المعلول فصار علة. وقال طه حسين إن الناقد يهتز إزاء العمل الأدبى ويتأثر به - أى أن العمل الأدبى هو علة ما يحدث فى الناقد، فيصبح ما

يكتبه الناقد بمثابة انعكاس العمل الأدبى على شخصيته التى لا يستطيع أن يبرأ منها، وعندئذ يغدو العمل الأدبى هو الأصل المنعكس بعد أن كان الصورة العاكسة، ويصبح نقد الناقد مرآة للعمل الأدبى ومرآة للناقد فى الوقت نفسه، وإذا تجاوزنا الناقد إلى من يقرأ نقده انقلب الوضع مرة ثانية، وصار انطباع القارئ صورة مرآة ينعكس عليها نقد الناقد، ثم ينقلب الوضع - مرة ثالثة - لو نظرنا إلى الأمر من زاوية تأثر الناقد بالقارئ، وعنئذ يصبح الناقد مرآة للعمل الأدبى ومرآة للقارئ على السواء، ولماذا لا نقول مع طه حسين:

«الناقد مرآة لقرائه كالأديب، والقراء مرآة للناقد - كما أنهم مرآة للأديب أيضا.

ولكن الناقد مرآة صافية واضحة جلية.... وهذه المرآة تعكس صورة الأديب نفسه، كما تعكس صورة القارئ، كما تعكس صورة الناقد، فالصفحة من النقد الخليق بهذا الاسم مجتمع من الصور لهذه النفسيات الثلاث، نفسية المنشئ المؤثر ونفسية القارئ المتأثر، ونفسية الناقد الذى يقضى بينهما.[٨٢]

وبمثل هذا التكييف يتشكل الفكر النقدى - عند طه حسين - فى بناء مزدوج الجوانب، ينهض الأدب - فى الجانب الأول - لتعكس مراياه المجتمع والأديب والإنسانية، وتتجاور مراياه فى علاقات دالة تحدد طبيعة الأدب ومهمته، ومن ثم أداته، وينهض النقد - فى الجانب الثانى - ليعكس الأدب مثلما يعكس الناقد، فيصبح النقد - بدوره - مرآة مزدوجة. يعكس المجتمع والفرد والإنسانية فيصبح مرايا لها، ولكنه يعكسها من منظور الناقد فيصبح مرآة له.

وبقدر ما يعتمد هذا البناء المزدوج على صيغة توفيقية تجاور العناصر لتصالح بينهما، وتسمح بدخول عناصر جديدة تتراكم عبر زمن الممارسة، يفرض هذا البناء ثنائية لافتة فى الحركة الإجرائية للناقد، وتظهر هذه الثنائية عندما يتحرك طه حسين الناقد - مرة - من العمل الأدبى - بوصفه معلولا - إلى علته السابقة عليه، أى ينتقل من صور المرايا إلى موضوعاتها التى تصورها، ليقارن بين الفرع والأصل، والصورة والموضوع، ويتحرك طه حسين الناقد - مرة ثانية من

العمل الأدبى ـ بوصفه علة ـ إلى معلول يعقبه وينتج عنه، أى ينتقل من صور المرايا إلى آثراها فيمن يدركها، ليقارن بين الصورة وصداها فى الناقد، ويصف ما ينعكس على صفحة وجدانه، أو يعبر عما انطبع فى مرآته مما انعكس ـ أصلا ـ فى مرآة العمل الأدبى.

وقد تتعاقب الحركتان، وقد تتزامنان، وقد تسيطر واحدة منهما لتهدأ الأخرى دون أن تكف عن النشاط ـ تماما ـ فى نقد طه حسين، ولكن تظل كلتا الحركتين متجاورتين، يشكل تجاورهما ثنائية لافتة، تفرض مشكلات مزدوجة فى هذا النقد، وأعنى مشكلات يقودنا طرفها الأول إلى نظرية الأدب، ويقودنا طرفها الثانى إلى نظرية النقد، وبقدر ما نتأمل ـ مع الطرف الأول لهذه المشكلات ـ طبيعة الأدب ومهمته وأداته، نتأمل ـ مع الطرف الثانى ـ طبيعة النقد ومهمته وأدواته، وبقدر ما تفرض مشكلات الطرف الأول مناقشة طبيعة العلائق بين الأدب من ناحية والمجتمع والأديب والقيم المشتركة للإنسانية من ناحية ثانية، تفرض مشكلات الطرف الثانى مناقشة طبيعة العلاقة التى تصل بين النقد والناقد من ناحية، والتى تصل بين الناقد والعمل الأدبى من ناحية أخرى.

ومن السهل ـ بعد ذلك كله ـ أن نلاحظ أن فكر طه حسين النقدى يتحول ـ فى عملية التطبيق ـ ليصبح عملية مزدوجة، يتتبع قسمها الأول الرحلة القبلية من خارج العمل إلى العمل نفسه، ويتتبع قسمها الثانى الرحلة البعدية اللاحقة، من العمل لأدبى إلى الناقد أوالقارئ على السواء، ويصل بين هذين القسمين، بل يرد ثانيهما لى أولهما، تشبيه المرآة الذى يختزل الجذر المشترك، فيؤسس ـ بذلك ـ حركة الفكر النقدى، كما يؤسس الطابع التوفيقى لبنائه؛ ولذلك قلت إن التشبيه عنصر تأسيسى فى الفكر النقدى عند طه حسين، لأنه تشبيه يلخص القواعد التى تحكم هذا الفكر من ناحية، ويقودنا إلى فهم العلاقات بين مختلف العناصر المكونة له من ناحية ثانية.

ولكن يبقى السؤال الملحٌ عن مدى تماسك الصيغة التوفيقية التى ألف بها هذا الفكر بين تعارضات وتناقضات لافتة، سنتبينها تفصيلا فيما بعد، لقد أشرت إلى

أن الصيغة التوفيقية - عند طه حسين - لم تكن صيغة جذرية، بمعنى أنا لم تقم على التركيب الجدلى الذى يولد من المتناقضات مركبات جديدة، تتجاوز التناقض وترفعه فى آن، وإنما كانت الصيغة تعتمد على التبسيط المفهومى من ناحية، والتجاور المكانى من ناحية ثانية، أما التبسيط المفهومى فإنه يتوقف عند العبارات العامة من التصورات، فلا يتعمق جذرها المعرفى، أو يؤصل تأصيلا حاسما طابعها الوظيفى؛ ولذلك نسمع - فى نقد طه حسين - عن «البيئة» و«العصر» - مثلا - كما نسمع عن «المجتمع» و«الحياة»، دون أن نكتشف فارقا حاسما، بين هذه الألفاظ، والتى لا تطرح بوصفها دوال محددة المدلول، فتقترن بمفاهيم متأصلة، بل تطرح بوصفها دوالاً عامة، تشيرة إلى مدلول بالغ المرونة، أشبه بالهيولى التى تتجسد - فى كل حال - على نحو مختلف، يخضع إلى المناسبة التى يفرضه عمل أدبى، أو يقود إليها النقاش، بغض النظر عن التضارب.

ولا شك أن هذا التبسيط المفهومى يساعد - بشكل أو بآخر - على التجاور المكانى بين العناصر المتضادة فى بناء الفكر النقدى، ولكن هذا التجاور لن يتحقق إلا بوسيلة ربط تجمع بين العناصر المتضادة، فتحقق هذا التجاور المكانى، وتشبيه المرآة هو هذه الوسيلة. إنه يصل - مكانيا - بين عناصر كثيرة متعارضة متضاربة، مثلما يصل - بالقطع - بين عناصر متجاوبة، وينقلنا التشبيه - على نحو ما هو عليه عند طه حسين - من هذا العنصر إلى ذاك، بطريقة تحفظ لكل عنصر استقلاله التام وانفصاله الواضح، بحيث يبنى الفكر النقدى وتتجاور عناصره المكونة - مكانيا - مثلما تتبنى العلاقات وتتجاور الحبات المتراصة فى العقد، فلا يجتمع بين العناصر سوى خيط المرآة الذى يصل بين حبات مختلفة الحجم واللون، ويضم عناصر متعارضة من التصورات.

وقد يحدث - فى حركة الفكر النقدى - تركيز على هذا العنصر أو ذاك، حسب السياق، ولكن نادرا ما ينحل استقال العناصر وانفصالها، لتتجاوب فى علاقات كلية، تمكن الفكر النقدى من الرؤية الآنية للعلاقات المتبادلة بين العناصر المكونة للعمل الأدبى نفسه، بل على العكس، يتجزأ العمل الأدبى إلى أجزاء يستجيب كل منها إلى عنصر مستقل من عناصر هذا الفكر.

ولذلك نواجه التجاور المكانى للعناصر المكونة للفكر النقدى منعكسا على العناصر المكونة للعمل الأدبى، فتختفى كلية الثانية تحت وطأة جزئية الأولى، ويتحول العمل الأدبى إلى أجزاء للعمل الأدبى، فتختفى كلية الثانية تحت وطأة جزئية الأولى، ويتحول العمل الأدبى إلى أجزاء متجاورة تدرس منفصلة، وتفرض الطبيعة التوفيقية للفكر تعاقب الاستجابات النقدية المتجاورة مكانيا فى الكتاب أو المقال، والمتعاقبة زمانيا ـ أحيانا ـ فى الإجراء، فيبدأ الدرس الأدبى بالحديث عن البيئة أو العصر، ويثنى بالشخصية أو سيرة الأديب، ويثلث بالجمال من حيث ارتباطه بمثل عليا، ومن حيث هو أداء لفظى يؤثر فى الناقد،بعبارة أخرى، يتحول العمل الأدبى إلى أدراج، تفرغ محتويات كل منها، لتملأ فراغ ما يناسبها من العنصر المستقل فى فكر الناقد، فتوضع بعض المحتويات تحت عنوان العصر، أو البيئة، أو الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية... إلخ، مرة، ويوضع البعض الآخر تحت عنوان السيرة أو الحياة الشخصية مرة ثانية، ثم ينقسم ما يتبقى من العمل الأدبى ليوضع تحت بطاقات أخرى ـ أو عناوين ـ تناسب ما تبقى من عناصر. وتتعاقب الاستجابات النقدية فى عمليات إجرائية متجاورة، تبدأ بعصر العمل وبيئته وتنتهى بمعانيه وألفاظه.

وعندما تنبنى العناصر المكونة للفكر النقدى على هذا النحو يلزم ـ فى حالة قراءتها ودرسها ـ احترام تجاورها المكانى، ودراستها على ما هى عليه، من خلال علاقاتها بالتشبيه الجذرى، وهو المرآة، تلك التى تصبح مرايا معددة منفصلة، لكنها تظل مرايا متجاورة.

الهوامش

(١) دور الكاتب فى المجتمع، بالفرنسية، ترجمة فؤاد دوارة. عالم الفكر. العدد الثالث، المجلد الحادى عشر، أكتوبر نوفمبر ديسمبر ١٩٨٠، ص: ٢١٩.

(٢) فصول فى الأدب والنقد، ص: ٢٠٦

(٣) حافظ وشوقى، ص: ١٥٣، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٨.

(٤) كتب ومؤلفون، ص: ١٣٩ ـ ١٤٠.

(٥) من لغو الصيف، ص: ٧٠.

(٦) فصول فى الأدب والنقد، ص: ٨ ـ ٩.

(٧) من لغو الصيف، ص: ٨٣.

(٨) كتب ومؤلفون، ص: ٦١.

(٩) المصدر السابق، ص: ٦٦ ـ ٦٧.

(١٠) من بعيد، ص: ٢٦١.

(١١) حديث الأربعاء، ١/ ٣٠٥ ـ ٣٠٦.

(١٢) فصول فى الأدب والنقد، ص: ٧١.

(١٣) صوت باريس، ص: ٤٩١.

(١٤) من حديث الشعر والنثر، ص: ١١٧

(١٥) لحظات. ص: ١٢١.

(١٦) من أدب التمثيل الغربى، ص: ١٦٩.

(١٧) على هامش السيرة، ص: ٢٩٢.

(١٨) دعاء الكروان، ص: ١٢.

(١٩) لحظات، ص: ٢٣٢.

(٢٠) هذا هو أساس جهد ريشتارد رورنى فى كتابه «الفلسفة ومرآة الطبيعة» انظر
Richard Rorly, Philosophy and the Mirror of Nature, Princcion University Press. 1980

(٢١) هذا ما فعله محمود رجب، راجع «المرآة والفلسفة»، حوليات كلية الآداب. جامعة الكويت، الحوليا الثانية ١٩٨١.

(٢٢) صوت باريس، ص: ٥٠٦.

(٢٣) رحلة الربيع والصيف، ص: ١٠٦.

(٢٤) الحب الضائع. ص: ١٢ ـ ٤٠.

(٢٥) شجرة البؤس، ص: ٢٧٧ ـ ٢٧٨ ـ ٢٧٥ ـ ٢٧٧

(٢٦) هناك قصتان ـ فى الأساطير ـ عن نرجس Narcissus. أما القصة الأولى ـ وهى رواية أوفيد ـ فهى أكثرها شهرة وذيوعا، و يبدو فيها نرجس فتى جميلا، يتأبى على كل من عشقه من الذكور والإناث، ومنهم Echo الحورية المردِّدة للأصوات، ولكن بعض الحوريات ممن عذبهم هوى نرجس المتآبى عليهن ابتهلن إلى الربة نيميس Nemesis ربة مدينة رامنوس، كى تنتقم لهن من كبرياء معذبهن نرجس، فدفعت به الربة إلى غدير رائق، حيث رأى صورته منعكسة على صفحة الماء، فوقع فى عشق صورته، وفنى فيها حتى مات، وتحوّل إلى زهرة جميلة، تحمل قلبا زعفرانى اللون تنبثق منه وريقات بيض، تميل صوب الماء.

أما القصة الثانية الأقل ذيوعا ـ وهى رواية بوزانياس Pausanias ـ فيبدو فيها نرجس عاشقا لأخت توأم تشبهه كل الشبه، ولكن هذه الأخت تموت، ويمر نرجس ـ ذات يوم ـ على ينبوع رائق.. وينحنى ليشرب، فيلمح وجهه على صفحة الينبوع، فيظنه صورة أخته التى فقدها.

ولقد استغل عديد من الشعراء الإنجليز أسطورة نرجس فى شعرهم، مثل شوسر، وسبنسر، ومارلو، وميلتون، وشيللى، وكيتس.

ويقترن اسم نرجس ـ فى التحليل النفسى ـ بـ «النرجسية Narcissism» ـ الحب المفرط للذات ويعدها المحللون النفسيون بمثابة مرحلة مبكرة من التطور الجنسى النفسى للفرد Psychosexual develipment، عندما تصبح الذات موضوعا جنسيا أثيرا له، وذلك عى أساس أن الاستغراق الكامل للذات فى نفسها هو الخاصية الأساسية للنمط النرجسى للفرد.

وقد أعاد جاك لاكان Jacques Lacan تفسير رمزية «المرآة» فى أسطورة نرجس ـ فى دراسته «رحلة المرآة من حيث هى عامل تشكيل لوظيفة الأنا» ـ على أساس أن الأنا التى لا تخرج من نفسها، لا نغلاقها على ذاتها، كى تحاول التعرف على نفسها من خلال آخر، تظل أسيرة سجنها الذاتى، مثلما كان نرجس أسير صورته الجميلة حتى الموت والفناء، ولأن نرجس لم يهتم بشىء آخر فإن الأمر ينتهى به إلى أن يفقد نفسه، تماما مثلما تفقد الذات نفسها إذا لم تخرج من نفسها، راجع على التوالى: ـ

ـ أوفيد، مسخ الكائنات، ترجمة ثروت عكاشة، ص: ١٢٤ ـ ١٢٩.

J. E Zimmerman, Dictionary of Ctassical Mythology, P. 172

James Drever, Dictionary of Psychology, P. 181

ـ محمود رجب، المرآة والفلسفة، ص: ١٨ ـ ٢٢.

(٢٧) دعاء الكرروان، ص: ٦٩، ١٩، ١٠٦

(٢٨) مرآة الضمير الحديث، ص: ٥٤

(٢٩) جنة الشوك، ص: ١٨

(٣٠) خصام ونقد، ص: ٢٠ ـ ٢١

(٣١) أحاديث، ص٢١.

(٣٢) راجع رفاعة الطهطاوى، المرشد الأمين، الأعمال الكاملة، المجلد الثانى، ص: ٥٢٩.

(٣٣) مرآة الإسلام ص: ١١٥

(٣٤) راجع

M. H. Abrams, The Mirror and the Lamp; Romantic Theory and Critical Tradition, London 1977.

(٣٥) M. H Abrams, Ibid, P. 47

(٣٦) Ibid, p. 32.

(٣٧) فى تراثنا الفلسفى وعى واضح بهذه الحقيقة، فقد وجه أبو حيان التوحيدى إلى مسكويه السؤال التالى: «ما السبب فى طلب الإنسان ـ فيما يسمعه، ويقوله، ويفعله ويرتئيه، ويروى فيه ـ الأمثال؟ ما فائدة المثل؟ وما غناؤه من مأتاه؟ وعلى ماذا قراره؟ فإن فى المثل والمثل المماثلة والتمثيل كلاماً رائقا وغاية شريفة»، وتقوم إجابة مسكويه كلها على أساس أن التمثيل عملية ذهنية، يتعرف العقل بواسطتها على ما هو أقل معرفة به عن طريق ما هو به أعرق، فيقول «السبب فى ذلك أنسنا بالحواس وإلفنا لها منذ أول كوننا ولأنها مبادئ علومنا، ومنها نرتقى إلى غيرها، فإذا أخبر الإنسان بما لم يدركه، أو حدث بما لم يشاهده وكان غريبا عنده، طلب له مثالا من الحس، فإذا أعطى ذلك أنس به. وقد يعرض فى المحسوسات أيضا هذا العارض.. وهكذا الأمر فى الموهومات فإن إنسانًا لو كلف أن يتوهم حيوانا لم يشاهد لسأل عن مثله، وكلف من يخبره أن يصوره له ـ فأما المعقولات فلما كنت صورها ألطف من أن تقع تحت الحس، وأبعد من أن تمثل بمثال الحس إلا على جهة التقريب، صارت أحرى أن تكون غريبة غير مألوفة، والنفس تسكن إلى مثل وإن لم يكن مثلاً لتأنس، به من وحشة الغربة، فإذا ألفتها، وقويت على تأملها بعين عقلها من غير مثال، سهل حينئذ عليها تأمل أمثالها.» انظر الهوامل والشوامل، ص: ٢٤٠ ـ ٢٤١.

(٣٨) راجع

J. m. Murry. Metaphor, in Countries of the Mind, 2nd series, London 1972, p. 2.

(٣٩) راجع ـ مثلا ـ

W. A Shibles, Metaphor; An Annotated Bibliography and History, the Longuage Press Wisconsin 1971.

(٤٠) جبر ضومط، فلسفة البلاغة ص٣٦، ٥٩، ١٢١.

(٤١) راجع - لمزيد من لتفاصيل - جابر عصفور، الخيال المتعقل، دراسة فى النقد الإحيائى، الأقلام، بغداد، آب ١٩٨٠.

(٤٢) سليم النقاش، فوائد الروايات، الجنان، ١٨٧٥.

(٤٣) إسكندر صيقلى، التمثيل، المقطم، سبتمبر ١٩٠٢.

(٤٤) نقلا عن أحمد شمس الدين الحجاجى، وظيفة المسرح المصرى من خلال النقد، الكاتب، القاهرة، أكتوبر ١٩٧٥.

(٤٥) مصطفى صادق الرافعى، ديوان الرافعى، ٢/ ٢ ، ١/ ٦.

(٤٦) رفائيل بطى، سحر الشعر، ص٨٥.

(٤٧) رفائيل بطى، سحر الشعر ص٩٩. وديوان حافظ إبراهيم ١/ ١٢٥.

(٤٨) المرجع السابق، ص ١٩٣.

(٤٩) المرجع السابق، ص١٩١

(٥٠) النفلوطى، مختارات المنفلوطى، ص١١٧.

(٥١) محمد روحى الخالدى، تاريخ علم الأدب، ص٢٦٧.

(٥٢) إبراهيم المازنى، الشعر - غاياته ووسائطه، ٥، ٦، ٣٢

(٥٣) عباس العقاد، اب الرومى. ص: ١

(٥٤) العقاد. الديوان، ص: ٢١

(٥٥) عبدالرحمن شكرى، ديوان شكرى. ص: ٢١٠ وتأمل ما يرد فى شعره من أبيات مثل:

- وإنمـــا الشعـر مرآة لغانـــية   هى الحيـــاة فمـــن سوء وإحسان
وإنما الشعر إحساس بما خفقت   لـــــه القلـــوب كأقـدار وحــدثان

(«شكوى شاعر»، ص ١٦٥)

- إن القلـــوب خوافق   والشعر من نبضاتها
والشعر مرآة الحياة   تــطل فـــى مــرآتها

(«الشعر». ص: ٣٥٨)

(٥٦) العقاد. ديوان العقاد. ١/ ٣

(٥٧) المازنى، حصاد اهيثم، ص ٢٠٣ - ٢٠٤

(٥٨) ميخائيل نعيمة، الغربال، ص١٥٨

(٥٩) ستندال، الأحمر والأسود، ترجمة عبد الحميد الدواخلى، ومراجعةج إبراهيم مدكور، ١/ ١١١.

(٦٠) جى بوريللى، اجتماعية الأدب، حول إشكالية الانعاس، فصول، القاهرة يناير ١٩٨١، ص٧٩.

(٦١) لينين، فى الأدب والفن، ترجمة يوسف حلاّق، دمشق ١٩٧٢، ./ ٢٠٣.

(٦٢) Terry Eagleton. Marxism and Literary Criticism, p 38.

(٦٣) P. Macherey, A Theory of Literary Producition, p. 119.

(٦٤) Problems of Modern Aesthtics: Collection of Articles, P. 32.

(٦٥) فاطمة موسى، فى الرواية العربية المعاصرة، ص١٤١.

(٦٦) محمود أمين العالم، فى الثقافة المصرية، ص٦٣.

(٦٧) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد، ص١٩٤

(٦٨) فيصل دراج، البديل، أيلول، ١٩٨٠، ص٦٩.

(٦٩) تجديد ذكرى أبى العلاء، ص٢٠.

(٧٠) Wallace Fowlie, The French Critic, p. 10.

(٧١) حديث الأربعاء، ٢/ ١٩٨٠.

(٧٢) كانت كتابات تين وسانت بيف معروفة للقارئ العربى قبل انتظام طه حسين طالبا فى الجامعة المصرية، فلقد تحدث مجموعة من مثقفى الشام ونقاده عن هذين الناقدين وغيرهما منذ بداية هذا القرن، وهذا قسطاكى الحمصى - على سبيل المثال - يذكر فى كتابه «منهل الوراد فى علم الانتقاد» (١٩٠٧) نقد سانت بيف الذى كان له على النقد - فيما يقول - يد بيضاء يذكرها له التاريخ بالشكر والفخر مدى الدهر «فإنه قد أمعن فى البحث ودقق فى شرح ما انتقده من الكتب وأصحابها بغية الاستقصاء فلم يكتف بالبحث عما فى تضاعيف السطور من الألفاظ وعما وراء ذلك من المعانى، بل قد بحث عن الإنسان نفسه - أى الكاتب - وعن سر أخلاقه بل عن مكنونات أفكاره، وعندئذ تحول فن النقد من فن مساعد للتاريخ إلى آلة حقيقية للتحليل والتفتيش واكتشاف أسرار النفوس. وأنت تعلم أن من الأسرار ما يضمن المرء بالاعتراف بها أو يغالط بها نفسه كبعض عيوب الأخلاق، فقد علمنا سانت بوف قراءة هذه الأسرار وذلك فى مواضع لا يدور فى خلد الكاتب أنه كشفها لنا». (١/ ٨٩ - ٩٠) وقد أشاد الحمصى كذلك بنقد تين الذى وسع - فيما يقول - النقد وأوضح حدوده، ويلخص قاعدة النقد عند تين بقوله: «إن للزمان والمكان علاقة شديدة بالإنشاء والنظم وسائر الفنون البديعة، وعلى النقد أن يدقق البحث فى ذلك، لأننا إنما نكتب ما يمليه علينا العصر من حوادثه، وما تتلوه علينا العادات من تأثيرها، والأزياء من أفعالها فى الأخلاق، فلابد من تتبع تاريخ عصر الشىء المنقود، ومكانه، للوقوف على أخلاق أهله وأزيائهم، وآرائهم، وعلومهم، وعوائدهم، وعقائدهم، إلى غير ذلك من الدقيق إى الجليل، ليكون النقد سليما من شائبه الغلط». (١/ ١٥١)

(٧٣) لانسون، منهج البحث فى الأدب، ترجمة محمد مندور، ص: ٢٢، ٢١

(٧٤) لانسون، تاريخ الأدب الفرنسى، ترجمة محمود قاسم. ٢/ ٢٨٥.

(٧٥) فى الأدب الجاهلى، ص: ٥٢

(٧٦) لانسون، تاريخ الأدب الفرنسى ٢/ ٢٩٠

(٧٧) فى الأدب الجاهلى، ص: ٥٣ ـ ٥٤

Wallace Fowlie, op. Cit. p. 13

(٧٩) راجع أجمد ضيف، مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص: ٩١. ومن المفيد كل الإفادة أن يهتم واحد بالباحثين العارفين بالفرنسية بدراسة تطور الرافد اللانسونى فى النقد العربى الحديث، ابتداء من العشرينيات ـ وربما قبلهما ـ عند أحمد ضيف وطه حسين، ومرورا بالثلاثينيات عند طه إبراهيم فى كتابة «تاريخ النقد الأدبى عند العرب»، ثم وصول هذا الرافد إلى أقصى مدة فى الأربعينيات، على يدى محمد مندور، على المستويين النظرى والتطبيقى، بل على مستوى الترجمة، إذ قدم مندور أول ترجمة للانسون عام ١٩٤٩، بعد تطبيق لمنهجه فى الكتب التى أصدرها قبل ذلك، ولقد كان جهد محمد مندور بمثابة مقدمة لترجمة محمود قاسم لكتاب، لانسون عن تاريخ الأدب الفرنسى، فى مجلدين عام ١٩٦٢، ومن الشيق أن يقارن الباحث الذى يهتم بتطور هذا الرافد بين الأصول النظرية والتطبيقية عن لانسون وتحلياتها العربية، ليرى طبيعة الإفادة وأبعادها، وآثارها الإيجابية والسلبية المستمرة إلى الآن، ولعل ذلك ينفع من يطبقون منهج لانسون ـ وما أكثرهم ـ دون معرفة بأصوله، إلى الإفادة مما وجه إلى هذا المنهج من نقد فى الستينيات، على يدى النبيويين، فيما سمى بمعركة النقد الجديد، التى وصفها شيقا سيرجى ديبرفسكى، راجع Serge Doubrovsky. The New Criticism in France. trans. by Derek Coltman, Chicago, 1973.

(٨٠) راجع محمد حسين هيكل، فى أوقات الفراغ، ص: ٢٠.

(٨١) راجع محمد حسين هيكل، تراجم مصرية وغربية، ص: ٢٧٠.

(٨٢) من حديث الشعر والنثر، ص: ١٥٤.

(٨٣) فصول فى الأدب والنقد، ص: ٩.

القسم الأول | مرايا الأدب

«الحياة الأدبية هى الخلاصة الفنية. وهى فى الوقت نفسه المرآة لكل ما اضطربت به الأمة العربية فى حياتها العقلية والسياسية. وهى فى الوقت نفسه الخلاصة والمرآة لألوان أخرى عن الحياة لا تمس السياسة ولا تمس التفكير العقلى الخالص.»

مقدمة «فجر الإسلام»

١ مرآة المجتمع

أفتظن أن شاعراً كأبى نواس يبلغ ما بلغ من الشهرة حتى يفتن به الناس فى بغداد وغيرها من مدن العراق. وفى الشام ومصر حين يذهب إلى الشام ومصر. فيحفظون شعره ويتناشدونه... إذا لم يكن أبو نواس لسانهم الصادق ومرآتهم الصافية؟»

حديث الأربعاء

---

١ ـ المجتمع والأدب:

يؤكد طه حسين أن الظواهر الثقافية ـ ومنها الأدب ـ ظواهر اجتماعية أساسا. ذلك لأن الطبيعة الاجتماعية للإنسان ترد كل أشكال الثقافة التى ينتجها إلى عصره وبيئته. لن يصل بنا هذا التأكيد إلى شىء من العلاقة المعقدة بين البنية الفوقية والبنية التحتية. أو إلى حديث محدد عن العلاقة بين قوى الإنتاج وصلتها بإيديولوجية. تتوسط بينهما وبين الأعمال الأدبية. وإنما نحن إزاء لون من الحتمية الاجتماعية المبسطة. إذا صح هذا التعبير. وتتصف هذه الحتمية بآلية واضحة. تربط بين كل تعنى فى الظواهر الثقافية وأى تغير فى المجتمع. بحيث تبدو العلاقة بين الاثنين أشبه بالعلاقة بين الصورة فى المرآة وموضوعها الموازى لها. كما تتصف هذه الحتمية بتبسيط بالغ. فما نسميه الواقع الاجتماعى. ونرده إلى علاقات اجتماعية محددة، يمكنّ ضبطها ووصفها؛ ليس له مقابل محدد عند طه حسين. بل نحن إزاء أوصاف عامة تتحدث عن البيئة مثلاً. وعلى نحو قد تعنى معه البيئة العوامل الجغرافية. أو الأدوات الإنتاجية، أو علاقات الإنتاج «أو النظم السياسية» أو المناخ الفكرى بوجه عام، بل قد تضيق دلالة المصطلح لتنحصر فى الوضع العائلى للأديب. وقد تتسع هوناً لتلمح صلة هذا الوضع العائلى بالوضع الطبقى العام. وقد تعنى البيئة كل هذه الأشياء مجتمعة. وما يقال عن البيئة يمكن أن يقال عن بقية المصطلحات. من مثل العصر. أو الحياة. أو المجتمع. أو ماأسماه طه حسين ـ فى بداية حياته العلمية ـ «العلل الاجتماعية والكونية».

والذى لاشك فيه أن التبسيط الواضح لمثل هذه المصطلحات كان يتجاوب مع المفهوم الآلى للعلاقة بين الظواهر الثقافية وأساسها المادى. وهو تجاوب يقوم على محاولة توفيقية تضم معطيات فكرية متعددة. وسنجد - فى هذه المحاولة - إشارة إلى أرسطو الذى وصف الإنسان بوصفه حيوانا اجتماعيا. وإفادة من ابن خلدون الذى «آمن... فى الحقيقة بمبدأ الجبر التاريخى ولنا كل الحق فى أن نعتبر أنه قد سبق مونتسكيو من تلك الوجهة»(١). ومحاولة للربط بين قوانين ابن خلدون وقوانين أوجست كونت عن طبيعة الظواهر الاجتماعية(٢). ومقارنة بين مقدمته و«روح القوانين» و«العقد الاجتماعى» لمونتسكيو وروسو. وسنجد فى هذه المحاولة - أيضا - بعض الأفكار الأحدث التى ترجه إلى دور كايم أو سان سيمون. وهما مفكران يلتقيان فى ذهن طه حسين - مع غيرهما - ليؤكد الجميع تطور المجتمع الإنسانى. وخضوع التاريخ إلى قوانين أساسية تحكمه. وإذا وضعنا إلى جانب هؤلاء مفهومتين عن ثلاثية الجنس والبيئة والزمان. أدركنا وجها آخر من أوجه المحاولة التوفيقية فى صياغة هذه الحتمية الاجتماعية.

ولقد تجلت هذه الحتمية. فى البداية. من خلال «تجديد ذكرى أبى العلاء» (١٩١٤). واستمرت بعد ذلك مقترنة - بدرجات مختلفة - بنوع من «الجبر فى التاريخ» يلغى الفاعلية الإنسانية. صحيح أن درجة الإلغاء تقل تدريجيا مع تغير طه حسين وتنوع ممارساته. ولكن المنظور الآلى المرتبط بالحتمية يظل باقيا لا ينتفى وجوده. كما يظل «الجبر» موجودا بأكثر من شكل.

ولقد تحول الإنسان مع هذا «الجبر» إلى محصلة آلية لطائفة من العلل تحكم حركته، مثلما تحكم حركة كل شىء سواه. ومن الخطأ - كل الخطأ - فيما يقول طه حسين فى «تجديد ذكرى أبى العلاء» أن ننظر إلى الإنسان نظرنا إلى الشىء المستقل عما قبله وما بعده. إن استقلال الإنسان أمر مستحيل استحالة المصادفة فى هذا العالم الذى نعيش فيه. والحق كل الحق - فيما يقول طه حسين - أن هذا العالم يأتلف من أشياء يتصل بعضها ببعض. ويؤثر بعضها فى بعض. فليس فى هذا العالم شىء إلا وهو نتيجة من جهة. وعلة من جهة أخرى؛ ولذلك فالإنسان بكل ما له من آثار وأطوار «نتيجة لازمة وثمرة ناضجة. لطائفة من العلل اشتركت

فى تـألـيـف مـزاجه وتـصـويـر نـفـسـه. من غـيـر أن يـكـون له عـلـيـهـا سـيـطـرة أو سلطان»[٣]. وما ينطبق على الإنسان تعميمًا ينطبق على الأديب تخصيصًا. فقد كان أبو العلاء مثل غيره من الشعراء أو الأدباء ـ ثمرة من ثمرات هذه العلل «قد عمل فى إنضاجها الزمان والمكان. والحال السياسية والاجتماعية. بل والحال الاقتصادية. ولسنا نحتاج إلى أن نذكر الدين، فإنه أظهر أثراً من أن نشير إليه»[٤].

إن الإنسان ـ على هذا النحو ـ جزء من حركة التاريخ. وحركة التاريخ حركة جبرية ليس للاختيار فيها مكان. ويعنى الجبر فى التاريخ «أن الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة. وتنزل منازلها المتباينة. بتأثير العلل والأسباب التى لا يملكها الإنسان. ولا يستطيع لها دفعًا ولا اكتساباً»[٥]. ويترتب على هذا الفهم أن كل أثر مادى أو معنوى. وكل ظاهرة اجتماعية أو كونية ينبغى أن ترد إلى أصولها. وتعاد إلى مصادرها. وليست هذه المصادر والأصول إلا هذه العلل المادية والمعنوية التى تتحكم فى حركة التاريخ. كما تتحكم فى ظواهر الحياة وفى مظاهر الأدب. ولذلك تشبه القصيدة الخطبة والرسالة، وتشبه كلتاهما الحادثة التاريخية. من حيث هى نسيج من العلل «يخضع للبحث والتحليل خضوع المادة لعمل الكيمياء»[٦].

وتقودنا الإشارة إلى الكيمياء ـ فى هذا السياق ـ إلى قانون العلِّية الأساسى. ذلك القانون الذى ترتد إليه الحتمية الاجتماعية. وترتد إليه طبيعة الظواهر الثقافية. بوصفها معلولات تفضى إلى علتها. ولكن التشبيه بخضوع المادة لعمل الكيمياء يشير إلى تحولات تمر بها المعطيات داخل عمليات التفاعل الكيميائى التى تغير من عناصر المعطيات ذاتها. فهل ينطبق الأمر نفسه على الظواهر الثقافية؟ وهل يمكن القول إن الظواهر الثقافية ـ رغم قيامها على قانون العلية ـ إنما هى ثمرة لتفاعل معقد لا يتسم بالثبات. بين عناصر تتحول عما كانت عليه فى البداية. مما يعنى أن الصلة بين الظواهر الثقافية وعللها ليست صلة مباشرة. أو بسيطة. وإنما هى صلة معقدة تقوم على دخول وسائط متعددة. تسهم فى تعقيد عملية التفاعل ذاتها؟ إن الأمر لا يبدو على هذا النحو عند طه حسين. ولا

يلعب تشبيه الكيمياء ـ فى هذا السياق ـ سوى دور يتصل بتأكيد قانون العلية الذى يدعم ـ بدوره ـ الحتمية الاجتماعية فحسب. أما فكرة التفاعل الذى يحوّل العناصر فإنها فكرة تتضاءل تحت سطوة الفكرة المقابلة عن الحتمية التى تربط بين الظواهر الثقافية وعللها. فى علاقة آلية. يوازى فيها المعلول علته دون تحول جذرى. أو توسط أو تفاعل بين الطرفين.

وتعكس الظواهر الثقافية ـ مع هذه الحتمية ـ المراحل التى يمر بها المجتمع. فتمثل الأوضاع القائمة فيه. ويقال إن الآداب والآراء تصور الجماعة لأنها أثر من آثارها. وإن الأديب كائن اجتماعى. بل هو «أجدر الناس بأن يكون هذا الحيوان الاجتماعى الذى تحدث عنه الفيلسوف القديم»(٧).

قد يقول طه حسين ـ فى سياق آخر ـ إن هذه الحتمية الاجتماعية تهوّن من الدور الفردى للأديب. ولا تستطيع أن تفسر العنصر الجوهرى فى الفن. وهو مشكلة الفرد. فتعجز عن مواجهة السر المزدوج الذى يجمع بين العبقرية الخاصة المرتبطة ارتباطاً مباشراً بالفرد والاتجاه الأدبى المرتبط ارتباطًا مباشرًا بالحتمية الاجتماعية(٨). ولكن طه حسين يتجاوز هذا التناقض الظاهر بتأكيد صيغة تقوم على تولّد العلل إحداها من الأخرى. وعلى نحو يوفق ظاهريا بين الجبر الأجتماعى فى حياة الجماعة والجبر النفسى فى حياة الفرد. بحيث يصبح الجبر الأول علة للجبر الثانى. فيكون الأديب نفسه معلولاً لعلل اجتماعية تولّد ـ بدورها ـ عللاً فردية. تنعكس جميعها فى ناتج عمله الأدبى. وعلى نحو يمكن معه رد هذا الناتج إلى أصوله التى يتولد ثانيها عن أولها.

ويمثل هذا النحو من التفكير يمكن أن يقال إن الفرد قوة. قد تختلف عظمًا وضآلة ولكنها تظل قوة لها أثرها العظيم فى تكوين القوة الاجتماعية. فليس من المنطقى أن نعتبر الفرد كمًا مهملاً. ولكن هذا الفرد لم ينشئ نفسه. وإنما هو أثر اجتماعى فى وجوده المادى والمعنوى. فليس المأمون ـ مثلاً ـ هو الذى ابتدع فتنة القول بخلق القرآن. وإنما تلك فتنة أحدثها عصره. واندفع المأمون بحكم العلل الاجتماعية والكونية إلى أن يكون مظهرها. وينطبق القياس نفسه على شعر أبى

نواس فى المجون. فالمحقق ـ عند طه حسين ـ «أن أبا نواس لم يبتدع مذهبه... ولم يتكلفه تكلفا، وإنما عاش فى عصر وبيئة كانا يضطرانه إلى أن يرى هذا الرأى وينهج هذا النهج»[٩]. إن الفرد ظاهرة اجتماعية. و«إذن فليس من البحث القيم العلمى فى شىء أن تجعل الفرد كل شىء وتمحو الجماعة التى أنشاته وكونته نحوا. إنما السبيل أن تقدر الجماعة وأن تقدر الفرد «وأن تجتهد ما استطعت فى تحديد الصلة بينهما. وفى تعيين مالكيهما من أثر فى الآداب والآراء الفلسفية والنظم الاجتماعية والسياسية المختلفة»[١٠]

إن هذه الصيغة التوفيقية تظل قائمة فى كتابات طه حسين. وهى تعمل عملها لتبقى العلل الاجتماعية فى موضع الصدارة. وتحولّ العلل الفردية إلى معلولتها إلى حين. ولذلك يقول طه حسين فى «قادة الفكر» (١٩٢٥):

«إن هذه الآداب والآراء على اختلافها وتباين فنونها ومنازعها ظواهر اجتماعية أكثر منها ظواهر فردية: أى أنها أثر من آثار الجماعة البيئة أكثر منها أثراً من آثار الفرد الذى رآها وأذاعها»[١١]

ثم يعود طه حسين ليؤكد الأمر نفسه فى «خصام ونقد» (١٩٥٥) حيث يقول:

«الشاعر والكاتب لا يستمد أدبه من شخصه وحده. ولو استطعت لقلت إنه لا يستمد شخصيته من شخصه وحده. وإنما يستمد أكثر فنه وأكثر شخصيته من أشياء أخرى ليس له حيلة فيها. وليس لطبيعته ومزاجه وفرديته فيها كل ما تظن من التأثير. وأكاد أقول مع القائلين إن الفرد نفسه ظاهرة اجتماعية. فهو لم يأت من لا شىء وإنما جاء من أسرته أولا. ولم يكد يرى النور حتى تلقته الحياة الأجتماعية فصورته فى صورتها وصاغته على مثالها وأخضعته لمؤثراتها التى لا تحصى. فعنصر الفردية فيه ضئيل لا يكاد يحس إلا أن يمتاز هذا الفرد. وامتيازه نفسه يرد فى كثير من الأحيان إلى الحياة الاجتماعية التى أنشأته»[١٢].

وتبدو العلاقة بين الأدب وبقية الظواهر الثقافية ـ فى سياق هذه الحتمية ـ علاقة وثيقة. إذ يعكس الأدب ـ كيفية الظواهر الثقافية ـ شيئا خارجه. قد يكون هذا الشىء المنعكس هو الحياة المادية أو الحياة المعنوية. ولكن هناك ـ فى كل

الأحوال ـ صورة تنعكس عما هو خارج الظواهر الثقافية ذاتها. ولذلك تُتخذ لاستخدام تشبيه المرآة فى وصف هذه الظواهر ـ بما فيها الأدب ـ وظيفته الدالة التى تتصل بطبيعة العلاقة بين ظواهر الثقافة المختلفة وما تمثله، أو تصوره.

ويبدو أن طه حسين اقترب من هذا الفهم أثناء دراسته فى الجامعة المصرية (١٩١٠ ـ ١٩١٤) على يدى مجموعة من المستشرقين. ويبدو أن لكارلو نالينو ـ تحديدا ـ أثرًا بارزًا فى هذا الجانب. إذ يقول طه حسين عن دروسه:

«لأول مرة تعلمنا أن الأدب مرآة لحياة العصر الذى ينتج فيه؛ لأنه إما أن يكون صدى من أصدائها. وإما أن يكون دافعا من دوافعها، فهو متصل بها على كل حال. وهو مصور لها على كل حال. ولا سبيل إلى درسه وفقهه إلا إذا درست الحياة التى سبقته فأثرت فى إنشائه. والتى عاصرته فتأثرت به وأثرت فيه» (١٣)

وإذا تركنا «الجبر التاريخى» الذى يقابلنا ـ بشكل مباشر ـ فى «تجديد ذكرى أبى العلاء» إلى «قادة الفكر». وجدنا أن الفلسفة ـ مثل الأدب ـ مرآة تعكس المجتمع الذى أنتجها. لذلك كانت فلسفة السوفسطائيين «مرآة صادقة لحياة اجتماعية كانت تنكر كل شىء فى نفسه، ولا تعترف إلا بشىء واحد هو المنفعة الفردية» (١٤). وكما كانت فلسفة سقراط وأفلاطون «مرآة تمثل «الحياة الاجتماعية فى عصرهما. كانت فلسفة أرسطاطاليس «ممثلة لهذا العصر الذى عاش فيه تمثيلاً صحيحاً» (١٥). وإذا قلنا كيف يمكن أن تكون فلسفة السوفسطائيين وفلسفة سقراط مرآة لحياة اجتماعية واحدة. رغم تعارضهما. أو تكون فلسفة أرسطو وأفلاطون تمثيلا لحياة اجتماعية واحدة. رغم اختلاف كل فلسفة عن غيرها. ومن ثم عكسها لجوانب مغايرة عن الجوانب التى تعكسها الأخرى؟ قالت كتابات طه حسين إن القاعدة واحدة، وإن كل فلسفة تمثل جانبا دون آخر من حياة اجتماعية واحدة، فالأمر أشبه بازدهار شعر الزهد وشعر المجون فى القرن الثانى للهجرة، يعارض كلاهما الآخر، لكن كليهما ينشأ عن المصدر الموحد الذى نشأ عنه غيره. فالحياة الاجتماعية ليست قطاعا واحدًا، بل قطاعات متعددة. تنعكس بأشكال متعددة. فى ظواهر ثقافية متعددة؛ ولذلك تظل

القاعدة قائمة، ويظل المبدأ المحرك للانعكاس متمثلاً فى الطبيعة التأسيسية لتشبيه المرآة. وليس من المصادفة ـ والأمر كذلك ـ أن يؤكد طه حسين أن «رسائل إخوان الصفا» تمثل الحياة العقلية لعصرها مثلما تعكس الحياة السياسية «فهى مرآة تنعكس فيها هذه الحياة السياسية انعكاسًا مباشرًا» (١٩).

وما يقال عن الفلسفة، فى عمومها. يقال عن التاريخ، «فالتاريخ ليس عرضا لمجموعة عشوائية من الأحداث تخضع للمصادفة. وإنما هو تعاقب حتمى لأحداث تترابط ترابطاً عليًا. ولكن يمكن لأحداث التاريخ ـ فى هذا السياق ـ أن تتحول لتصبح صوراً تتعاقب بتعاقب المجتمعات فى علاقاتها المتباينة، فيغدو التاريخ «مرآة للأمم» نفهم منها ما خضعت له الأمم من ألوان النظم المختلفة. وما نتجت عنه هذه النظم من علل مختلفة.(١٧)

ويشبه الدين التاريخ والفلسفة ـ فى هذا السياق ـ فهو مرآة لحياة من يعتنقونه صحيح أن الأديان لها رسالتها الإنسانية التى تتجاوز من أنزل عليهم الدين. لكن لها ـ مع ذلك ـ جوانب ترتبط بالمجتمع الذى أنزل فيه الدين من ناحية. وترتبط بتفسير المجتمعات لهذا الدين وممارسة شعائره من ناحية أخرى. فالدين ـ فى النهاية ـ مرآة لحياة من يعتنقونه؛ ولذلك كان «الدين فى لورد تجارة رابحة ولكنه فى بريطانيا والإلزاس مرآة صادقة لقلوب مؤمنة خاشعة»(١٨)؛ ولذلك كان القرآن الكريم ـ فى جانب منه ـ «مراة الحياة الجاهلية»، بل «أصدق مرآة للعصر الجاهلى» (١٩) فهو «أصدق تمثيلاً للحياة الدينية عند العرب من هذا الشعر الذى يسمونه الجاهلى»(٢٠)

وإذا تركنا الدين إلى بقية الظواهر واجهنا مبدأ العلّية نفسه؛ بل يستمر المبدأ ليبرر اللغة التى تصبح ـ بدورها ـ عاكسًا يعكس المجتمع من ناحية، والفرد من ناحية أخرى؛ ولذلك كانت اللغة مظهرًا من مظاهر التاريخ «ومرآة لحياة الأمة»(٢١)، فهى «مرآة الأطوار المختلفة التى يتقلب فيها المتكلمون»(٢٢)، وتعنى «المتكلمون» ـ فى هذا السياق ـ الفرد والمجتمع، على السواء. مما يجعل اللغة «مرآة حياتنا» (٢٣) من ناحية، ومرآة لحياة الفرد وصورة صادقة له من ناحية

أخرى. إن اللغة «مرآة الحس والشعور، والعقل والقلب»[٢٤]، وهى تعكس صاحبها مثلما تعكس مواقفه، فإذا افترضنا ـ مثلاً ـ أن طه حسين مفكر يتخذ موقفاً وسطاً بين ما يسميه القديم والجديد فلابد أن تكون لغته انعكاساً لهذا الموقف، لسبب يحدده طه حسين عندما يقول:

«أرى أن لغتى يجب أن تكون مرآة صادقة لنفسى. ولن تكون لغتى مرآة صادقة لنفسى إذا كانت قديمة جداً أو حديثة جداً. وإنما هى مرآة صادقة لنفسى إذا كانت مثلى وسطاً بين القديم والحديث» [٢٥]

ويمتد الانعكاس الكامن وراء كل هذه المقارنات بالمرآة ـ عند طه حسين ـ ليشمل المؤسسات الاجتماعية نفسها، فتصبح وزارة المعارف ـ مثلاً ـ «مرآة صافية، أو قل إنها مرآة كدرة للحياة السياسية فى مصر، فلها فى كل يوم رأى إذا تغير الوزير فى كل يوم، أو إذا اقتضت ظروف السياسة أن يغير الوزير رأيه فى مسألة من المسائل»[٢٦].

هكذا نجد أنفسنا ـ فى مرات كثيرة ـ نواجه تشبيه المرآة، يتكرر ملحاً على ارتباطه بهذه الحتمية التى تصل بين الظواهر والمؤسسات من ناحية وبين أشكال الحياة الاجتماعية من ناحية أخرى. ويقودنا التشبيه ـ فى كل مرة ـ إلى علاقة بين طرفين. ثانيهما صورة تنعكس عن أولهما، فنرجع ـ دائما ـ من الصورة إلى أصلها. وقد يكون هذا الأصل مادياً مرة أو فكريا مرة أخرى. لكنه يرتبط ـ فى كل المرات ـ بمجتمع. يتكون من أفراد. وينطوى على نسيج من العلل، تنتج ظواهر هى معلولات لها ومرايا فى الوقت نفسه.

وما ينطبق على الظواهر الثقافية ينطبق على الأدب. لأن الأدب واحد منها، يخضع لما تخضع له من قانون أساسى يجعلها انعكاساً لشكل أو أكثر من أشكال الحياة الاجتماعية صحيح أن مصطلح الحياة غامض فى هذا السياق. ولكنه مصطلح مرتبط بإطار التفكير العام عند طه حسين. وهو تفكير فيه من آثار الفكر الاشتراكى المثالى ما يجعله يرد الظواهر الثقافية إلى أساس آخر كامن وراءها، ولكنه يتوقف عند هذا الحد، فلا يفهم هذا الأساس على نحو محدد صارم، بل على نحو توفيقى يتمثل فى توليفة متعددة العناصر، فيصبح الأدب ـ

شأنه شأن التاريخ والفلسفة والدين واللغة والمؤسسات ـ مرآة تمثل مجموعة من الحقائق المستقلة. تصدر عن المجتمع، أى العلة النهائية فى العملية الأدبية، وعن الفرد، المنتج المباشر لهذه العملية.

وإذا نظرنا إلى العملية الأدبية ـ من منظور المجتمع ـ قلنا ـ مع طه حسين ـ إن الأدب عمومًا «مرآة لعصره وبيئته» [٢٧]، والشعر خصوصاً «مرآة لحياة... البيئة الاجتماعية التى يعيش فيها الشاعر بوجه عام» [٢٨]. ويترتب على ذلك مبدأ مهم يرتبط بالدرس الأدبى. ويتصل بالاستجابة التاريخية التى تحدثت عنها من قبل، وأعنى مبدأ يؤكد معه طه حسين أننا إذا أردنا أن نتخذ لعصر من العصور «صورة صادقة» فلابد من الرجوع إلى الشعراء والكتاب لأنهم «يمثلون الجماعة حقًا»[٢٩]، ولأن الحياة الأدبية هى الخلاصة النقية، وهى فى الوقت نفسه المرآة لكل ما اضطربت به الأمة العربية فى حياتها»[٣٠]. ولن يوجد شىء يصور الأمة العربية أصدق تصوير كالشعر العربى الذى هو «مرآة لحياة هذه الأمة»[٣١].

ويطرح طه حسين ـ عند هذا المستوى ـ تمييزا مهما بين الصورة التى تعكسها مرآة الأدب والتاريخ السياسى بمعناه الضيق. لقد أدى الخلط بين الاثنين. فيما يرى طه حسين. إلى إغفال المؤثرات الاجتماعية والاقتصادية فى الأدب. وتحول الأدب إلى مجرد تابع للسياسة بمعناها الضيق. وكأنه ظل من ظلال الخلفاء. والحق ـ فيما يرى طه حسين ـ أن هناك فرقاً بين المؤرخ السياسى والمؤرخ الأدبى. وإذا جاز للأول أن يؤقت قيام الدولة العباسية ـ مثلا ـ بسنة اثنتين وثلاثين ومائة للهجرة. فليس يصح للمؤرخ الأدبى أن يجعل هذه السنة مبدأ حياة جديدة للأدب، لأن الظاهرة الأدبية تمتاز بأنها أشد ما تكون استعصاءً على من يريد التدقيق فى حصرها وتحديد وقتها. إذ إنها لا تظهر إلا بعد مقدمات عدة يتوافق بعضها مع البعض الآخر، ويغالب بعضها البعض الآخر. و«من هذا التوافق والتغالب تنتج الظاهرة الأدبية ممثلة تلك المقدمات التى اشتركت فى إظهارها. وتلك المقدمات نفسها نتائج علل أخرى. «من الظاهر أن حركة الحياة الأدبية، وانتقالها من طور إلى طور، واستبدالها شكلا بشكل، كل ذلك يجرى خلف ستار لا

تخترقه إلا أبصار الباحثين المجردين. بينما الحوادث السياسية تظهر واضحة لكل باحث، ولا يخفى إلا ما انبعث عنه من العلل والأسباب».(٣٢)

ويرجع تعقد الظاهرة الأدبية ـ على هذا النحو ـ وتميزها عن الحوادث السياسية بمعناها الضيق، إلى أن الصور التى تمثلها مرآة الأدب لا تعكس الحوادث السياسية فى ذاتها. أى لا تعكس موت خليفة وتولى آخر، أو سقوط دولة وقيام دولة أخرى فحسب. بل تعكس ـ بالإضافة إلى ذلك ـ العلل والأسباب التى تصنع هذه الحوادث؛ ولذلك لا توازى مرآة الأدب ـ فى تغييرها ـ حركة هذه الحوادث فى ذاتها بقدر ما توازى مراحل التحول الاجتماعى الأساسية التى تصنعها، والتى يمثل تعاقبها التاريخ الحقيقى للأمة العربية. ويعنى ذلك أن مرآة الأدب لا ترتبط فى وجودها أو عدم وجودها بأنظمة الحكم السياسى الفردى، كما أنها لا تتطابق ـ فيما تعكسه ـ مع موت خليفة وتولى آخر، وإنما تتطابق مع مراحل التحول الاجتماعى الأساسية.

وإذا كان الشعر العربى ـ فى مجمل تاريخه ـ مرآة شاملة تعكس مراحل التحول الأجتماعى، فإنه فى كل مرحلة من المراحل مرآة خاصة ـ أو مرايا خاصة ـ تعكس المرحلة المتميزة التى أنتجته، على الأقل فى جانب أو أكثر من جوانبها. صحيح أننا لا يمكن أن نلتمس الجوانب الدينية والاقتصادية والاجتماعية للحياة الجاهلية من الشعر الجاهلى، بسبب ما فى هذا الشعر من انتحار لا يجعل منه مرآة صافية صادقة تماماً للعصر الجاهلى(٣٣). ولكن الموثق الصحيح من هذا الشعر يمكن أن يمثل لنا بعض جوانب هذا العصر، فيطلعنا على بعض صوره.

وما يقال عن الشعر الجاهلى يمكن أن يقال عن غيره من الشعر عبر مراحل التاريخ العربى؛ ولذلك كان الغزل فى بادية نجد. فى القرن الأول للهجرة، «مرآة صادقة لطموح هذه البادية إلى مثلها الأعلى فى الحب من جهة، ولبراءتها من ألوان الفساد التى كانت تعمر أهل مكة والمدينة من جهة أخرى».(٣٤) وإذا تركنا بادية نجد إلى مدن الحجاز قابلنا شعر عمر بن أبى ربيعة الذى كان «مرآة للحياة الاجتماعية الحجازية فى القرن الأول للهجرة». و«مرآة لنفس المرأة الحجازية

وحياتها بوجه عام»، و«مرآة لنفس عمر ومظهرًا لشخصيته ومثالاً لقوة حسه ودقة شعوره». [٢٥] وما يقال عن الشعر فى القرن الأول للهجرة يمكن أن يقال عن غيره من القرون، فلم يتخذ الناس من أبى نواس. فى القرن الثانى للهجرة. مثالاً يكلفون به أشد الكلف إلا لأن أبا نواس كان «مرآة للعصر الذى كان يعيش فيه. «أو مرآة، إن شئت. للون من ألوان الحياة فى العصر الذى كان يعيش فيه»[٣٦].

وما ينطبق على الشعر القديم ينطبق على الأدب الحديث عمومًا. قد لا نجد مرآة صادقة للعصر فى كثير من شعر حافظ وأضرابه من شعراء الإحياء، لأن هؤلاء الشعراء لم يكونوا يعيشون عصرهم ويصورونه فى شعرهم، بل كانوا مقلدين للشعر القديم «فليس لهم إلا فضل واحد هو فضل الإحياء». [٣٧] ولكن «ليس من شك فى أن حياتنا الحديثة قد وجدت من أدبنا الحديث مرآة صادقة تصورها أحسن التصوير وأدقه وأعظمه حظا من إمتاع العقل وإرضاء الذوق وملاءمة الطبع»[٣٨].

ويمكن ـ فى داخل المساحة الممتدة للأدب الحديث ـ الإشارة إلى الأدب البدوى الشعبى فى الجزيرة العربية «من حيث إنه مرآة صافية لحياة الأعراب فى باديتهم»[٣٩]. ويمكن الحديث عن الشعر الصادق لحافظ إبراهيم من حيث هو «مرآة صافية صادقة لحياة نفسه ولحياة شعبه»[٤٠]، والحديث عن كتابات عبدالعزيز البشرى من حيث هى «أصدق مرآة أصفاها للحياة المصرية فى عصر الانتقال»[٤١]. ويقال مثل ذلك عن مسرحيات عزيز أباظة خصوصاً «شهريار» التى نجد فيها «مرآة صادقة لآلام الناس وآمالهم وحياتهم كلها ما ظهر منها وما بطن»[٤٢]، أو يقال عن مسرحية محمود المسعدى ـ «السد» ـ لأنها «مرآة للبطولة التونسية فى مقاومة «الاستعمار الفرنسى»[٤٣].

وما يقال عن الأدب العربى يمكن أن يقال عن الآداب الغربية الحديثة. خصوصاً عندما يؤكد طه حسين إعجابه بقصص موليير ـ على سبيل المثال ـ لأن هذه القصص «كانت مرآة صافية لحياة الناس وما يكون لهم من الأخلاق وما يصدر عنهم من الأقوال والأعمال»[٤٤]. أو يؤكد إعجابه بالأدب الأمريكى لأنه

«مرآة رائعة لحياة ليست أقل منه روعة». فهو «مرآة لهذا الشعب الأمريكى ولكل ماااكتنفه واختلف عليه من المصاعب والخطوب»(٤٥)

إن تشبيه المرآة، فى كل هذه النصوص السابقة، مرتبط بهذه الحتمية الاجتماعية التى أشرت إليها فى أول الفصل. ومن التبسيط المخل أن نقول إن هذه الحتمية هى التى أدت إلى استخدام التشبيه، ومن التبسيط ـ أيضاً ـ أن نقول إن التشبيه هو الذى قاد إلى هذه الحتمية. إن كلا منهما يفضى إلى الآخر، كما أن كليهما يعمل على تحديد الآخر وتأسيسه؛ ولذلك يتكرر التشبيه. بوصفه عنصراً تأسيسيًا، ليحدد العلاقة التى تصل بين كل الظواهر الثقافية ـ بما فيها الأدب ـ وأشكال الحياة الاجتماعية المختلفة، فيؤكد صلة الأدب بأصل خارج عنه. على نحو يجعل من الأدب نفسه مرآة للمجتمع.

ويقدر ما يؤكد التشبيه ـ فى هذا السياق ـ جانبًا من طبيعة الدراسة الأدبية. عندما تقترن دلالته بنوع من الاستجابة التاريخية للأعمال الأدبية، يؤكد التشبيه جانبًا من طبيعة الأدب نفسه، وأعنى الجانب الذى يجعل الأدب عاكسًا لحياة اجتماعية قائمة قبل إبداعه، فيرتبط الأدب بهذه الحياة ارتباط المعلول بعلته. هذا الارتباط العلّى يؤدى ـ فى النهاية ـ إلى نتيجة لازمة تتصل بتغير المعلول بتغير علته. ومادام الأدب ـ المرآة يعكس الحياة الاجتماعية. ومادامت الحياة الاجتماعية نفسها تتغير من عصر إلى عصر، فلابد أن يتغير الأدب بتغير هذه الحياة. لأن كل تغير فى الأصل ينعكس فى صورته؛ ولذلك لا تواجه مرايا ثابتة فى الأدب، بل مرايا متغيرة بتغير الحياة التى تعكسها. والفرق بين مرآة عمر بن أبى ربيعة ومرآة أبى نواس ـ من هذا المنظور ـ هو الفارق فى الغزل الذى كان على حال فى عصر فتحول إلى حال آخر فى عصر مغاير. ولكن مهما كان التغير الحادث فى مرايا الأدب بتغير موضوعها فإن علاقة هذه المرايا بالأصل تظل ثابتة، وسنعود إلى فكرة التغير هذه تفصيلاً فى الفصل الثالث، أما فى هذا الفصل فمن المهم أن نتوقف عند مبدأ العلية التى ينطوى عليه التشبيه. من حيث تمثيله للعلاقة بين الأدب والمجتمع.

إن علاقة الانعكاس التى تربط بين الأدب والمجتمع ترجع إلى حقيقة مؤداها: «أن الأديب، مهما يكن أمره، كائن اجتماعى لا يستطيع أن ينفرد ولا أن يستقل بحياته الأدبية ولا يستقيم له أمر إلا إذا اشتدت الصلة بينه وبين الناس. فكان صدى لحياتهم. وكانوا صدى لإنتاجه. وكان مرآة لما يذيع فيهم من رأى وخاطر. وما يغذوهم من هذه الآثار الأدبية على اختلاف ألوانها»(٤٦).

ولا شك أن هذه الحقيقة تنطوى على مفارقة لافتة: إن إنتاج الأديب ـ من ناحية ـ صدى لحياة الناس فهو مرآة لهم. ولكن هؤلاء الناس يتحولون ـ من ناحية ثانية ـ ليصبحوا صدى لإنتاج الأديب عندما يتلقونه. فهم مرآة له. ومعنى هذا أن مبدأ العلية الذى يحكم علاقة الأدب بالمجتمع مبدأ متحول. ينقلب فيه المعلول ليصبح علة بنفس الدرجة التى تنقلب بها العلة لتصبح معلولا؛ ولذلك يبدو الأديب صدى لحياة الناس. ويبدو الناس صدى لإنتاجه. وتشبيه الصدى ـ فى هذا السياق ـ يقودنا إلى مجال صوتى. قد يختلف عن المجال البصرى للمرآة. ولكن كلا المجالين يلتقيان جذريا فى علاقة العلة بالمعلول. تلك التى تحكم الصلة بين الصوت والصدى. مثلما تحكم الصلة بين الموضوع وصورته فى المرآة. لنقل إن المجتمع هو الأصل الصوتى لما ينتج من صدى عند الأديب. ولكن سرعان مايعود الأديب فيتحول إلى أصل صوتى لما يحدث من صدى فى المجتمع، وإذا كان المجتمع، فى الحالة الأولى، علة للصدى الناتج عند الأديب، فإن هذا المجتمع ينقلب فيصبح معلولاً فى الحالة الثانية.

هذا الوضع المتميز للعلاقة بين الطرفين يقودنا إلى طبيعة العلاقة نفسها، وما تقوم عليه من مفارقة لافتة ذات دلالة، ذلك لأننا إزاء علاقة تقوم على التبادل. أشبه فى وضعها بوضع المرايا المتقابلة، حيث تنعكس صور الأولى فى الثانية، مثلما تنعكس صور الثانية فى الأولى، لكن الانعكاس لا يتوقف عند مجرد التبادل المكانى، وإنما يمتد لينطوى على ما يلازمه من تبادل التأثر والتأثير. هذا الانعكاس المزدوج فى تبادله، يكشف عن الطبيعة الاجتماعية للعملية الأدبية من حيث مصدرها، ومن حيث آثارها التى تحدثها فى المجتمع، وبقدر ما تؤكد هذه

الطبيعة أن الإنتاج الأدبى لا يمكن أن يحدث إلا بعد تأثر بالمجتمع فإنها تؤكد أن هذا الإنتاج لا يمكن أن يتحقق إلا بعد تأثير فى المجتمع.

ومن الممكن اختزال هذا الوضع المتبادل فى فكرتين متوازيتين: أولاهما أن المجتمع يصنع الأديب الذى يصنع، بدوره، العمل الأدبى. وثانيتهما أن الأديب يصنع العمل الأدبى الذى يسهم، بدوره، فى صنع المجتمع. ومحصلة الفكرتين هى هذه الصيغة التى تتضمن أن الأديب مصنوع وصانع، وعلة ومعلول. ولكن العلاقة بين الفكرتين، فى هذا الوضع، علاقة تجاور وليست علاقة تركيب. وعلاقة التجاور تقوم على تعاقب فى الزمان؛ فالمجتمع يصنع ـ أولاً ـ الأديب؛ على أساس من هذه الحتمية التى تلغى الفاعلية الإنسانية، غير مرة، ثم يعود الأديب فيساهم ـ ثانيا ـ فى صنع المجتمع. مما يؤكد الفاعلية الإنسانية ويلغى الجبر الآلى فى التاريخ. وإذا كان التجاور يكشف عن التوفيق. فإن التعاقب يكشف عن التناقض. فيكشف التناقض ـ بدوره ـ عن خلل فى الصيغة. ما لم تعتمد منطلقاً مخالفا. يرفع التناقض بين الفكرتين. بعمليةجدلية تحتويهما معاً فى تركيب جديد.

ويتمثل إشكال الصيغة التوفيقية فى هذا الوضع المتجاور المتعاقب الذى لا يفارقهما والحق أننا ـ على عكس ما تطرحه صيغة طه حسين ـ لسنا إزاء حالتين متعاقبتين فى الزمان. بحيث يؤثر المجتمع. فى الأولى. تأثيرا يلغى فاعلية الفرد الأديب. ثم يؤثر الفرد الأديب ـ فى الثانية ـ تأثيراً يتضاءل أمامه المجتمع؛ وإنما نحن إزاء وضع واحد. تقوم العلاقة بين طرفيه على جدل متزامن. إن صح التعبير. وليس على مجاورة متعاقبة؛ ذلك لأن المجتمع يعبر عن نفسه فى الأفراد وبالأفراد، والأفراد يختارون أنفسهم فى مجتمعهم وعن طريقة فى آن. أى أننا إزاء علاقة بين طرفين حقاً، ولكنها علاقة لا تتسم بالتعاقب، أو التجاور، وإلا انطوت على تناقض لا يحل، وإنما علاقة تتسم بالآنية، وتقوم على جدل بين الطرفين (المجتمع ـ الأديب) بحيث يوجد الطرفان معًا فى نفس الوقت. ويتحولان معًا خلال الجدل، ولكن وجودهما وتحولهما لا يمكن إدراكه بفكر يجزئ الظاهرة الأدبية، حين يوفق بين تفسيراتها المتعددة، بل بفكر يفتش عن الكلية التركيبية

لهذه الظاهرة، ويفسرها بمفهوم مبدؤه أن الكل، مهما كان، يختلف فى طبيعته عن مجموع أجزائه. وأن الجزء لا يكتسب أبعاده إلا داخل الكل.

ولكن الإشكال الذى تطرحه صيغة طه حسين يمكن أن يفض بطريقة أخرى جزئية، وذلك عن طريق التعاقب الذى يلغى بعض العناصر السابقة فى التجاور ليؤكد عناصر لاحقة، لا تمثل عائقا فى صياغة الفكر التوفيقى. إن الفكر، هنا، يبدأ بالفكرة الأولى، وهى أن الفرد نتاج لحتمية اجتماعية، يصبح فيها الأدب انعكاساً، أى مرآة ساكنة للمجتمع، ثم يترك الفكر هذه الفكرة. لينتقل إلى الثانية، وهى نقيضها، فيؤكد ـ بالتعاقب لا الجدل ـ أثر الفرد فى المجتمع، ويثبت طبيعة أدبه كمرآة متحركة، يصبح المجتمع ذاته صدى لها. ولكى لا يمثل التناقض عقبة، يتغافل الفكر عن الفكرة الأولى، بل يحذفها، وهو يمضى إلى الثانية، لا من حيث جدلها مع الأولى، بل من حيث مجاورتها، التى لا تمثل عقبة أمام التعاقب. وعندئذ يبدو وضع العلاقة المتبادلة بين المجتمع والأدب وضعًا تجميعيًا، للجزء فيه علاقة مستقلة عن الأجزاء، ولا بأس لو أكد طه حسين مع الفكرة الثانية ما بعد مناقضاً مع ماأكده فى الفكرة الأولى.

ومن اليسير ـ عندئذ ـ أن تنسى الحتمية الاجتماعية. عن تأثير المجتمع فى الفرد، ليحل محلها، فى حركة التعاقب، دور الفرد الأديب فى التأثير على المجتمع. ويزداد الأمر يسرًا لو افترض طه حسين أن مطالعة المجتمع لصورته فى المرآة التى تعكسه. والتى هى من صنعه، تؤثر فيه فتعيد صنعه، فهى ـ أولا ـ صدى له، وهو ـ ثانياً ـ صدى لها، وبذلك ينحل إشكال وضع العلاقة من حيث الظاهر. لكن التناقض الكامن فى الوضع نفسه لم يحل.

٢ ـ الأدب والمجتمع:

إن الأديب، فيما يقول طه حسين، لا يصوّر نفسه وحدها، وإنما يصور جماعة من معاصريه، وهو من هذه الناحية مشارك فى الحياة، ومرآة للعصر الذى يعيش فيه؛ ذلك لأن تجارب الآخرين وأحدث حياتهم تمر من خلال أدبه، فتخرج مُصَوَّرة

له ولهم فى نفس الوقت. قد يكون هذا الأدب الذى ينتجه الأديب أكثر ذاتية فى حالة الشاعر الغنائى، الذى يعبر عن نفسه على نحو مباشر بطريقة أو بأخرى، وقد يكون أكثر موضوعية فى حالة القصاص والكاتب المسرحى، حيث يختفى كلاهما وراء أحداث وشخوص الرواية والمسرحية، ولكن هذه الذاتية وتلك الموضوعية لا تمثل كلتاهما سوى فوارق كمية لا تلغى الجذر الكيفى الذى يصل بين الأديب والمجتمع.

ومهما تحدثنا عن الذاتية فى الشعر والموضوعية فى المسرح والرواية فإن كل أنواع الأدب تشترك فى تصوير الحياة الاجتماعية وتمثيلها. بل إن شخصية الشاعر الغنائى كثيرا ما تختفى أمام شخصية قومه. أكان شعر الأخطل، مثلا، «مرآة لحياته الفردية أم... مرآة بنى تغلب؟» «إن الكثرة الغالبة من شعره تتخطى جانبه الفردى إلى هذا الجانب الاجتماعى الذى يتصل بقومه وعلائقهم»(٤٧). وما يقال عن الأخطل يقال عن كثير غيره، فالأصل العام، عند طه حسين، هو أن الأديب كائن اجتماعى لا يستقيم أمره إلا إذا اشتدت الصلة بينه وبين الناس. «وإذن فلا يكون الأدب أدباً حتى يصور حياة الناس، وليس فى الأرض أدب إلا وهو يصور حياة أصحابه»(٤٨). وإذا جاز أن يوجد الفرد الذى يفكر لنفسه، ويستكشف لنفسه. حقائق الأشياء، فليس من الجائز أن يوجد الفرد الذى يصور خواطره وآراءه، وهو لا يريد بهذا التصوير إلا نفسه. إن الأديب، باختصار، لا يعيش إلا بالآخرين، ولا ينتج إلا للآخرين؛ ولذلك فأدبه منهم وإليهم، فهو صدى لهم وهم صدى له.

ومن المحقق. فيما يقول طه حسين، أن بعض الأدباء يخدعون أنفسهم، فيعتقدون أنهم لا يكتبون لأحد غير أنفسهم، وأنهم لم يريدوا أن يذيعوا ما كتبوا، ولكن أكثر الأدباء. بل الجميع فى الحق، ينتجون للناس قبل أن ينتجوا لأنفسهم. أو على الأقل ينتجون لأنفسهم وللناس، فالإنتاج الأدبى مشاركة متصلة بين كاتب وقارئ. ولولا هذه الحقيقة ما أمكن لكاتب أن يحدث أى صدى فى معاصريه.

إن تأثر المعاصرين به مرتبط بما يرونه فى إنتاجه من صور حياتهم بجوانبها المتعددة، وكلما زادت رؤيتهم لأنفسهم وحياتهم فى إنتاجه زاد إقبالهم عليه وتأثرهم به، بل إن قوة الأدب أو ضعفه مرتبطة، عند طه حسين، بهذه الصلة بين الأديب والمجتمع. يقوى الأدب إذا ألح على تصوير المجتمع «وكان مرآة لحياة الشعب حقا». ويضعف الأدب حين يكف عن هذا التصوير، فيصبح «مرآة فاترة راكدة»، ولذلك «كان أدبنا العربى حيًا قوياً حين تضامن مع الحياة الواقعة، وكان فاترًا متهالكًا حين اضطرته الظروف إلى الاعتزال»(٤٩).

هذا المنحى من التفكير يفضى، لاشك، إلى طرح مجموعة من الأسئلة عن الوظيفة الاجتماعية للأدب. ومن ثم عن أهميته فى حياة المجتمع. لنقل إن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة متبادلة، تتبادل فيها العلة والمعلول المكان والتأثير. ولكن يبقى السؤال عن مدى مايفيده المجتمع من رؤية صورته فى مرآة ولماذا يرتبط الناس ـ ابتداء ـ بالأديب الذى يصورهم، هل لأنه يصورهم فحسب؟ أم لأنه «لسانهم الصادق ومرآتهم الصافية»(٥٠)؟ وما معنى الإنسان الصادق والمرآة الصافية؟ أيعنى كلاهما تبنى الأديب وجهة نظر مجموعة من الناس. أم يعنى مجرد تصويره لهم تصويراً واضحاً صافيا. لا يضيف شيئا إلى ماهم عليه. ولا يشوه مظهراً مما هم فيه؟ وإذا كان إنتاج الأديب صدى لما يذيع فى الناس من رأى أو خاطر. ألا يعنى هذا تبعية منه لهم، ومن ثم عدم القدرة على التأثير فى حياتهم؟ وإذا كان الأمر كذلك. وقلنا ـ مع طه حسين ـ إن الأدب يقوى عندما يصبح مرآة لحياة الجماعة حقاً. وعندما تشعر الجماعة بأن هذه المرآة تعكس حياتها فى صفاء وجلاء. ألا يعنى هذا أننا إزاء لون من عشق الذات عند الجماعة يدفعها إلى الإعجاب بصورتها التى تطالعها فى المرآة. كما يطالع نرجس صورته المنعكسة على صفحة الماء؟ أم أننا ـ فى النهاية ـ إزاء لون من المعرفة بالذات. تكتسبها الجماعة عندما تطالع صورتها الصافية الصادقة فى مرآة الأدب؟ وهل يمكن أن تكون هذه المعرفة ـ أخيرا ـ ذات طبيعة أخلاقية تتصل بتوجيه السلوك الجماعى، صوب مجموعة من القيم الأخلاقية تنطوى عليها القيمة المضافة لصورة المرآة؟ إن كتابات طه حسين تؤكد ـ فى جانب منها

أن المجتمع الذى يعجب إعجاباً نرجسيا بصورته فى مرآة الأدب مجتمع منغلق على نفسه. راض بما هو عليه. لم يصل إلى مرحلة التأمل التى ترادف الوعى المجدد بالذات. ولن يجد هذا المجتمع صورته التى يعجب بها - على هذا النحو - إلا إذا كان الأديب مجرد ترجمان سلبى يذعن للمجتمع فى كل ما يصور. فيصبح مجرد صدى له. وتنطوى مرآة هذا الكاتب «الترجمان - الصدى» على مدلولين متداخلين - فى هذا السياق - يتصل أولهما بالجمود، فلا تقدم مرآته سوى صور هامدة. لا تكشف عن تأثر. فتفقد كل القدرة على التأثير. ويتصل ثانيهما بالتسطح الذى يرتبط بخلو صور المرآة من القيمة «المضافة، فلا تنطوى على مغزى أخلاقى أو خبرة معرفية.

وعند هذا المستوى يميز طه حسين بين نوعين من الأدباء. الأديب الصدى الذى يذعن للمجتمع، فيكون ترجمانا سلبيا. أو يتجاوز ذلك إلى تملق المجتمع، وتصوير ما ترضى عنه الجماعة، ويروقها. ويلبى مطالبها الزائلة. وإذا أعجب المجتمع بمثل هذا الأديب فإنما يعجب المجتمع بنفسه. «يعجب بصورته التى يراها فى المرآة»(٥١). وعندئذ يغدو الأدب وسيلة مراوغة تخدع المجتمع عن نفسه، فلا تمكنه من إدراك حقيقته، بل تغرقه فى لون من النرجسية، أو عشق الذات. لا يصحبه أى تعرف على الذات. أو أى تحول موجب فى سلوكها. فيتحول الأدب إلى وسيلة لتزييف الوعى.

وعلى النقيض من ذلك. الأديب المؤثر الذى لا يقبل أعراف المجتمع. بل يتمرد عليها، عندما يصور المجتمع، أو بعض جوانبه. كما يراها. بكل مثاليها ونواقصها، ليدفع المجتمع إلى الوعى بها والتحول عنها. وقد يعكس هذا الأديب صوراً يضيق بها المجتمع أكثر مما يعجب. وقد تسبب هذه الصورة للمجتمع صدمة حادة. لأنها تلفته إلى ما لم يكن يلتفت إليه. وقد ينكر المجتمع أمثال هذه الصور. وقد يقسو المجتمع على الأديب بسبب هذه الصور. ولكن المجتمع يتوقف عندها - على كل حال - وقفات قد تقصر أو تطول، لكنها تنطوى على استجابات متباينة. تتحول إلى أثر إيجابى. لأنها بداية اكتشاف وتعرف. ومساهمة مؤثرة فى نفى الوعى الزائف. ويقترن الاكتشاف والتعرف - فى هذا السياق - بالجانب الإيجابى لصور

المرآة. حيث تنطوى هذه الصور على بعد معرفى مؤثر. يضيف إلى وعى الجماعة بذاتها. بل يسهم فى تشكيل هذا الوعى. فيصبح التعرف المصاحب لتأمل صور المرآة مقدمة للفعل الخلاق. وباعثا على التغيير نحو الأفضل.

ومعنى ذلك أننا نواجه نوعين من المرايا يرتبطان بنوعين من الكتاب ونوعين من الأدب. مرآة تُزيف وعى الجماعة بذاتها. ومرآة تجدد وعى الجماعة بهذه الذات. والثنائية القائمة بين هذين النوعين أقرب إلى الثنائية التى وصفها عبدالرحمن شكرى بقوله:

وبعض المرائى خادع غير ناصح يواجه وجها منك بالحسن والبشر

ولكن منها صادقًا غير كاذبٍ يريك الذى قد بتَ تخفيه فى الصدر(٥٢)

أما المرآة الأولى فتقترن. عند طه حسين. بالجمود والتسطح. كما تقترن بالتعتيم والكدر، والمخادعة وعدم الدقة والكذب. وتقترن أخيرًا بالفردية المعرفة أو الأثرة. أما المرآة الثانية فتقترن بالصفاء والصقل والوضوح، كما تقترن بالدقة والصدق. والأمانة والنصح، وترتبط أخيرا بنكران الذات والإيثار. والتعارض بين هاتين المرآتين تعارض معرفى وأخلاق. ذلك لأن المرآة الأولى قرينة المعرفة الكاذبة. لأنها لا تمثل ما هو واقع. ولا تطابق ماهو قائم، ولا تصور ـ من ثم ـ العناصر المتأصلة فى الموقف. فتقترن بالكذب لعدم اتصافها بالأمانة فى النقل «وتقترن بالتشويه». لأنها تعفى على الحقيقة، فلا تقدمها كما هى. مهما كانت الحقيقة مؤلمة أو موجعة. إن صورها ـ بعبارة أخرى ـ تقدم ما يزيف وعى الجماعة. ولكن أثرها السلبى لا يتوقف عند ذلك فحسب، بل يمتد ليحدث آثارًا ضارة فى سلوك الجماعة، ومن البديهى أن تنتج المعرفة الزائفة وعياً زائفاً، يولد استجابات سلوكية منحرفة. أو مشوهة. أما المرآة الثانية فإنها تعكس، بسبب ما تتصف به من أمانة ودقة وصفاء. صوراً صادقة بالمدلول المعرفى والأخلاق. ولا تنطوى هذه الصور على تشويه للواقع. بل على تصوير أمين له. فتكتسب القدرة على التمثيل الذى يغدو مثلا يضرب على المستوى الأخلاقى، والتمثيل الذى يغدو مثالاً صادقاً على المستوى المعرفى؛ ولأنها لا تشوه الواقع فإنها تركز الأنظار عليه

فتدفع إلى اكتشاف مافيه من سلب وإيجاب. لتطور الموجب وتنفى السالب. ولأنها تتسم بالأمانة فإنها تعدى من يتلقاها، فتنقل الصفة منها إليه. لتؤسس ـ ضمناً ـ استجابات سلوكية موجبة.

والتعارض بين هاتين المرآتين أشبه بالتعارض التقليدى بين الجسد والروح. وبين العقل والهوى. وكما يؤدى تجاوب الجسد مع الهوى إلى معرفة كاذبة وأخلاق منحرفة. تؤدى المرآة الأولى إلى نفس النتيجة. وكما يؤدى تجاوب العقل مع الروح إلى معرفة صادقة وسلوك متزن تؤدى المرآة الثانية إلى الوعى المجدد والأخلاق السليمة، وتكتسب هذه المرآة الثانية صفات التجاوب الموجب بين العقل والروح فتتحول ـ فى بعد من أبعادها الدلالية ـ لتصبح بمثابة الضمير الذى يزع النفس عن الهوى، ويرد المجتمع إلى الحق. فيكشف ما ينطوى عليه أفراده. وما تقوم عليه علاقاته.

وليس من المصادفة أن يرتبط أحد المجالات الدلالية للمرآة ـ فى كتابات طه حسين ـ بالضمير، حيث تتوقف الذات أمام صورتها. مراجعة لها. ومنقبة عما فيها من عيب أو قصور. فى فعل من أفعال المواجهة، تقوم به الذات فى لحظة توحد. لا يطاولها مؤثر خارجى يزيف اللحظة. أو يحولها إلى لحظة إعجاب زائف. وعندئذ تصبح «المرآة» قرينة تلك اللحظة المعرفية التى تجتلى فيها الذات حقيقتها، وأيا كانت هذه الحقيقة. فإنها لابد أن تثمر وعيا يضاف إلى ما سبق من وعى الذات بنفسها. وتولد استجابات تمثل تحولاً أخلاقيًا فى المنحى السلوكى لهذه الذات.

ومن هذا المنظور تبرز بعض العناصر التراثية المرتبطة بهذا المجال الدلالى للمرآة. فقد قال بعض الحكماء: «ينبغى للعبد أن ينظر كل يوم فى المرآة. فإن رأى صورته حسنة لم يشنها بقبيح فعله، وإن رآها قبيحة لم يجمع بين قبح الصورة والفعال»(٥٣). إن هذا العنصر التراثى يقودنا، فيما يقود، إلى عنصر تراثى آخر ترتبط المرآة بالقلب والروح. ارتباطها بكشف الغطاء عن النفس. وتلقى المعرفة الحدسية عن اللوح المحفوظ. فى وضع من أوضاع التقابل بين القلب (= المرآة) واللوح المحفوظ (= المرآة). فإذا قابلت ـ فيما يقول الغزالى ـ مرآة بمرآة أخرى

حلت صور مافى إحداهما فى الأخرى «وكذلك تظهر صور ما فى اللوح المحفوظ إلى القلب إذا كان فارغاً من شهوات الدنيا»[٥٤]. وما يربط بين هذين العنصرين التراثيين معا. هو هذا المجال الدلالى الذى يربط المرآة بعملية واحدة. هى المعرفة العقلية التى تنبع - فى قول الغزالى المتصوف. من تجلى - عالم اللوح المحفوظ فى القلب. أو انعكاسه على النفس. فى لون من الكشف يفسر بعض الآية الكريمة «فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد» [٥٥].

ومن الممكن أن يتجاوب هذان العنصران التراثيان مع عناصر أخرى من الأدب الغربى. ذلك لأن عملية تعرف العبد على قبح فعاله أو حسنها فى مرآة ذاته. وما ينتج عن هذه العملية من آثار. يذكر كلاهما - بأكثر من وجه - بصورة دوريان جراى فى قصة أوسكار وايلد. حيث تتحول صورة البطل المرسومة فى اللوحة. وتزداد قبحاً كلما ازدادت آثامه. «وقد أراد أوسكار وايلد. فيما أظن. أن يصور تأثير الدم على ما يقترف من الآثام فى بعض الضمائر والنفوس. فلم تكن هذه الصورة إلا مرآة لضمير زوريان جرى. رأى فيها ما كان يملأ ضميره من السيئات المنكرة والجرائم البشعة»[٥٦].

هذا التفسير لقصة أوسكار وايلد هو تفسير طه حسين نفسه. وبنص كلماته. وإن دل على شىء فإنما يدل على تجاوب عناصر تراثية عناصر مع عناصر من ثقافة غربية. ليتشكل من تفاعل سياقاتهما سياق جديد. يحدد هذا البعد الدلالى المرتبط بقدره المرآة على الكشف. وملازمتها - فى بعض مجالاتها الدلالية - لحركة الوعى التى تنفصل فيها الذات المدركة عن نفسها. فى تأمل تصبح معه الذات ذاتا وموضوعا فى آن. وكأن قسماً من الذات يتأمل فى مرآته القسم الآخر. فينتج عن هذا التأمل تعرف على كلا القسمين على السواء، بل يأتى التعرف مثقلاً بصدمة الوعى المجدد الذى يحدث تحولات حادة فى المنحى السلوكى لأفعال الذات.

هذا البعد الدلالى للمرآة يلحظه المتمعن فى الأعمال القصصية لطه حسين واضحا وضوحه فى كتاباته النقدية. إن المرآة التى يتوقف أمامها بطل «أديب»

(١٩٣٥) تشبه المرآة التى يتوقف أمامها بطل «ضمير حائر» ـ نشرت أولاً فى «جنة الحيوان» (١٩٥٠) ثم فى «بين بين». (١٩٥٢) ـ كلتاهما «مرآة الضمير» التى تتكشف على صفحتها النفس. حيث يتكشف الغطاء عن الذات فيصبح بصرها بنفسها حاداً نافذا. بل تدرك نفسها ـ كموضوع ـ فى لحظة وعى قاسية. تغير من المنحى السلوكى تغييراً جذريا. يقول البطل الراوى فى «أديب».

ـ «أعلم أن لدى من الوقت ما يكفى للنظر فى المرآة هذه النفس التى أحب وأكره أن أراها» [٥٧].

ـ «ومع ذلك فإنى لأنظر الآن فى المرآة أمامى فأستكشف ما فى وجهى وخلق من الدمامة والقبح»[٥٨].

ـ «نظرت إلى المرآة فرأيت. ثم استحيت. ثم بكيت.[٥٩].

ـ أنظر فى المرآة فأرى نفسى منكرة بشعة وأخجل منها حين أنظر إليها.[٦٠]

إن المرآة، فى مثل هذه النصوص، تمثل الضمير. ومن ثم فهى تمثل لحظة الوعى الحادة التى تجتلى فيها ذات البطل ـ «أديب» ـ حقيقتها المؤلمة. بكل ما فيها من قبح ودمامة. قد لا تثمر هذه اللحظة الحادة تحولا موجبا فى المنحى السلوكى لأديب. بل لعلها تقوده إلى مزيد من اليأس ينتهى به إلى الانتحار العقلى، ولكنها. على الأقل. كشفت له الغطاء عن حقيقة نفسه، وجعلته يعى ما هو عليه. رغم ما تنطوى عليه حركة هذا الوعى من مفارقة حادة وألم مبرّح. ودمار ذاتى، يذكر. من بعض الوجوه فحسب، بدمار بعض أبطال سارتر المحاصرين بين المرآة والسكين، فيما يقول بعض النقاد.[٦١]

وما نجده فى «أديب» نجده فى «ضمير حائر» حيث يبدو الضمير واضحا من العنوان. وحيث تتكشف القصة عن مواجهة أخرى بين ذات البطل وحقيقتها أمام المرآة. لينكشف الغطاء عنهما. فيبصر البطل حقيقته. وتسمع:

ـ «من الحق عليه أن يسأل هذه المرآة التى يعود أن يسألها دائما والتى تعودت ان تصدق دائما».[٦٢]

- «فلم تكد عينه تبلغ المرآة حتى ارتدت عنها مذعورة. ثم عادت إليها مشفقة. وارتدت عنها وقد نقلت إلى قلبه ذعرا يبلغ الهلع» (٦٣)

- لم ير فى المرآة وجهه. وإنما رأى أقبح وجه يمكن أن يكون الله قد خلقه. وأبشع منظر يمكن أن يمتحن الله به الناس أو القرود» (٦٤)

- «وقد ألقى نظرته إلى المرآة فارتدت عينه مذعورة. ثم عادت إلى المرآة مشفقة. ثم ارتدت وقد حملت إلى قلبه جزعاً وهاماً. وإذا هو يجاهد ليحبس صيحة قد همت أن تخرج من حلقه فتملأ الغرفة من حوله».(٦٥)

- فأصبح يتحدث إلى امرأته وإلى خاصته بأن هذا الوجه القبيح الذى كان يراه فى المرآة لم يكن وجهه. فوجهه مازال جميلا رائعا. وإنما هو مرآة ضميره. لأن ضميره بشع دميم»(٦٦)

والإشارة فى سياق «ضمير حائر» إلى صورة دوريان جراى لأوسكار وايلد إشارة واضحة مباشرة. ولكن الأوضح أن طه حسين يستبدل بالصورة فى اللوحة المرسومة الصورة فى المرآة، فيكرر ـ فى «ضمير حائر» ـ نفس البعد الدلالى ـ الذى سبق أن ألح عليه فى «أديب». وبين العملين فارق زمنى يصل إلى كثر من خمسة عشر عاما. ولكنه. وهذا هو المهم، يجعل راوى القصة ـ فى «ضمير حائر» ـ يخبر البطل بقصة دوريان جراى. فيمكنه من أن يعرف سر بشاعة صورته فى المرآة فيدرك أنها ليست سوى بشاعة ضميره.

إن الصلة بين «مرآة الضمير» ـ على هذا النحو ـ و«مرآة الأدب» صلة وثيقة، فكلتاهما تقع فى مجال دلالى واحد، يتصل بحركة الوعى المفاجئة، التى تتم تحت سطوة مواجهة حادة، تتكشف فيها الحقيقة على نحو مباغت. ولعل هذا هو السبب الذى جعل طه حسين يختتم قصته «ضمير حائر» بهذه الفقرة اللافتة التى يقول فيها الراوى:

«ليتنى لم اكشف لصاحبى عن نفسه الغطاء. أستغفر الله. ماذا أقول.؟ وهل يزيد الكتاب على أن يكشفوا للناس عن نفوسهم الضعفاء؟»(٦٧)

وهى فقرة تمثل التجاوب الأخير لعناصر متعددة فى مجال دلالى واحد. ولعل الإشارة النهائية، فى الفقرة، إلى دور الكتاب فى كشف الغطاء عن النفس تذكرنا،

مرة أخيرة، بالعناصر التراثية التى تتحول، هنا، وبخاصة بعض الدلالات المضمنة للآية «فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد» لترتبط بدور مرآة الأدب فى الكشف عن الحقائق أمام أعين أفراد المجتمع.

ولذلك فإن النقلة بين «مرآة الضمير» فى الأعمال القصصية لطه حسين و«مرآة الأدب» فى كتاباته النقدية نقلة أشبه بالنقلة من أحد وجهى العملة إلى وجهها الآخر. إنها النقلة من الفردى إلى الجماعى حيث يتحول الأديب الفرد إلى ضمير للمجتمع، فيقدم له صوراً مباغتة، يجتلى فيها المجتمع حقيقته، فيتعرف على ما يسوءه أو يروقه، وفى كلا الحالين يتعرف على جوانب من ذاته لم يكن يعرفها. أو لم يكن يتوقف عندها.

وعندئذ يمتزج الجانب المعرفى الذى تنطوى عليه القيمة المضافة لصورة المرآة بالجانب الأخلاقى، وعلى نحو يتجاوب فيه كلاهما تجاوباً يبرر الدافع الأساسى وراء كتاب طه حسين «جنة الشوك»؛ ذلك لأن الكتاب يتحول إلى أهاج اجتماعية، تهدف إلى مواجهة الآخرين، أعنى مواجهة أشبه بمواجهة الضمير، حيث يواجه الكاتب الجماعة بما ليس منه بد، ليمكنها من التعرف على حقيقتها، رغم مافى الحقيقة من إيلام. وهكذا تتحول كل أهاجى الكتاب إلى مرايا أشبه بمرآة «أديب» وبطل «ضمير حائر»، ولكنها مرايا يقدمها كاتب يتحدى الجماعة بالكشف عن حقيقتها، وبدل أن يواجه الفرد ذاته أمام المرآة يواجه المجتمع كله نفسه أمام المرايا ولذلك يقول الطالب الفتى - فى «جنة الشوك» - لأستاذه الشيخ: «لقد سمعت منك ولكننى لم أفهم عنك. وإنك لتحدثنى بالألغاز منذ حين. فماذا تعنى وإلام تريد؟» فيقول الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى:

> «... ما عليك أن تفهم شيئا وتغيب عنك أشياء! إنما هى مرايا تنصب للناس. فلينظر فيها من يشاء وليعرض عنها من يشاء. وربما كان الإعراض عنها خير من النظر فيها.. فقد نظر فيها من يحب الاستطلاع مثلك فيسوءه ما يرى لأنه يرى نفسه».(٦٨)

إن مرآة الأدب، فى هذا المجال الدلالى، ضمير المجتمع الناصح الصادق، ذلك الضمير الذى يكشف عن المجتمع الغطاء، دون خداع أو زيف، فى لحظة مواجهة

تثمر الوعى الذى هو مقدمة للتحول، رغم ما قد يسببه الوعى من ألم. وعلينا أن نتذكر ـ فى هذا السياق ـ «مرآة الغريبة، تلك التى ترتبط بالكاتب المبتكر المؤثر، الذى يعجب الجمهور به لأنه غريب قد ظهر قوياً أقوى من الجمهور.[69] إن مصر ـ فيما يقول طه حسين ـ فى أمس الحاجة إلى هذا الكاتب وإلى مرآته، لأنهما يرتبطان بالنصح والأمانة، ولا ينطقان إلا حقا، فلا يخفيان شيئاً مما يقع، على عكس المرايا الخادعة التى تخادع مصر عن نفسها. و«مصر غريبة فى هذا العالم المعاصر ترى نفسها فى مرايا... ليست صادقة ولا ناصحة، فهى تعيش فى نور هو أشبه شىء بالظلمة، لا تكاد تعرف من أمر نفسها شيئا»[70] وعندما تنفى مصر هذه المرايا الزائفة، المعتمة، تفتح السبيل أمام مرآة الضمير الناصعة، لتجتلى حقيقتها، فترى صورتها كأدق ما تكون، وتحدثها هذه المرآة عن أمرها كله بالحق الذى لاشك فيه:

«وما أشقى الشعب الذى ليست له هذه المرآة... لا لشىء إلا لأن أدباءه قد قنعوا من العيش بأنهم يعيشون»[71]

ولا يمكن أن يكون الأدب ـ المرآة ـ فى هذا المجال الدلالى شيئاً سالبا، من حيث أثره فى حياة المجتمع. إن له وظيفته المعرفية والأخلاقية التى تنطوى عليها القيمة المضافة لصوره، وبقدر ما يدفع الجانب المعرفى إلى مزيد من الوعى المجدد، فإن هذا الوعى يتجلى فى آثار أخلاقية. تنعكس فى سلوك المجتمع كله، عندما تتمثل الطليعة القارئة صورة الأدب ـ المرآة، وتصدر عنها فى سلوكها. وهكذا تتحدد أهمية الأدب وتتجلى الأبعاد الإيجابية لمهمته الاجتماعية، فيصبح «مرآة صافية صقيلة رائعة لحياة الشعب، يرى فيها الشعب نفسه فيحب منها ما يحب ويبغض منها ما يبغض. ويدفعه حبه إلى التماس الكمال. ويدفعه بغضه إلى التماس الإصلاح»[72].

٣ ـ الالتزام والحرية:

إن الكمال والإصلاح اللذين يهدف الأدب إلى تحقيقهما فى المجتمع، يعنى كلاهما أن الأديب مسئول عما كتبه لكن مسئوليته هذه يحددها ضميره الذى هو

ضمير المجتمع الكاشف والموجه. ونحن نعود، هنا، لنواجه الثنائية بين المجتمع والأديب من زاوية المسؤولية الأدبية أو الالتزام. ومن الواضح أن هذه المسؤولية تأخذ شكل ثنائية أخرى. هناك ـ من ناحية ـ مسؤولية الأديب إزاء ضميره الذى يتحكم فى أدبه. وهناك ـ من ناحية ثانية ـ مسؤولية الأديب إزاء المجتمع الذى يتوجه إليه. ويبدو التعارض واضحا بين الناحيتين حين تقدر ـ مع طه حسين ـ التعارض القائم بين الخصائص الذاتية للأديب وطبيعة المجتمع. كما يفهمها طه حسين، بوصفها كيانا جمعيا يفقد الفرد فيه أكثر ما يميز فرديته. وإذا كانت خصائص الأديب تقترن بالسعى إلى الكمال، وعدم الرضا عما هو كائن، والقدرة على النفاذ إلى جوهر الأشياء، والحدس فى التقاط المعنى والدلالة، والتنبؤ بما سيترتب عليه سلوك المجتمع من نتائج فتجعل منه ـ هذه الخصائص ـ ضميرا كاشفا لحقيقة المجتمع وموجها لحركته، فإن خصائص الجماعة فى المجتمع تقترن بلون من التسطح، والآلية، والخضوع إلى الأهواء التى تتعارض مع العقل.

ولا شك أن هذا السياق الجديد للعلاقة بين الأديب والمجتمع يتناقض مع الحتمية الاجتماعية التى تحدثنا عنها فى أول الفصل. ولكن هذا التناقض نتيجة طبيعية للتجاور المكانى بين عناصر متضارية فى الصيغة التوفيقية. ومادامت الصيغة التوفيقية لا تعالج طرفى العلاقة ـ المجتمع والأديب ـ معالجة تركيبية، تلح على الوحدة الجدلية بينهما، فإن هذه الصيغة لابد أن تنتهى إلى عزل كل طرف عن غيره من ناحية، وتدرس كل طرف فى تعاقب يتعارض مع طبيعته كعنصر فاعل فى كلية آنية من ناحية ثانية. ولذلك تدرس الصيغة الأدب من زاوية تمثيله للطرف الأول، أى المجتمع، فيصبح الأدب ـ كما رأينا ـ مرآة للمجتمع، ويصبح الأديب سجينا للجبر الاجتماعى الذى يلغى فاعليته، ثم تعود الصيغة فتدرس الأدب من زاوية آثاره الاجتماعية، وعندئذ يختفى الجبر الاجتماعى، والحتمية الاجتماعية، ويتضخم دور الفرد الأديب فى مواجهة المجتمع المتلقى، ويقترب الأدب بمرآة الضمير التى تكشف الغطاء عن المجتمع. ويقترن نشاط الأديب بلون من الحرية فصله ـ كما سنرى ـ عن حركة المجتمع، بل عن حركة التاريخ.

وعندما تتبنى الصيغة على هذا النحو من المجاورة التى تقوم على التعاقب فإن التناقض يصبح نتيجة طبيعية يلزم عنها انقلاب الوضع بين طرفى العلاقة. وكأننا لسنا إزاء مرآة تعكس وضعا واحدا من زاويتين مختلفتين. بل إزاء مرآتين تعكسان موضوعين متباينين. وإذا كانت المرآة الأولى من هاتين المرآتين تعكس المجتمع فحسب، لأن صورها مدينة فى وجودها لموضوعاته، ولأنها لا تغيّر من هذه الموضوعات. فإن المرآة الثانية توجه وتقود، لأنها تنقل خبرة وتخلف صدمة؛ ولأنها تضفى على ماتقدمه معنى ودلالة. من خلال عملية تحسين وتقبيح سنناقشها فيما بعد.

وما دمنا فى سياق هذه المرآة الثانية -- مرآة الضمير - فإننا فى سياق طرف قد أصبح فاعلا بعد أن كان منفعلا. ولكن تحول هذا الطرف من حال المفعولية إلى حالة الفاعلية. لا يحفظ استمرار عنصر أساسى يجعل الطرف هو هو فى الحالتين. بل ينطوى التحول على انقلاب جذرى. ليكتسب الطرف - فى حالته الثانية الجديدة - صفات ليست استمرارًا لعنصر كامن فى الحالة الأولى. بل يكتسب صفات مغايرة. نواجه معها مسؤولية الأديب عن التأثير فى المجتمع. ولكن تأثير الأديب - فى المجتمع - لا يتم بسهولة. إن المجتمع الذى صار معلولا. بعد أن كان علة. يتأبى على الأديب المؤثر. فلا يستجيب له. إلا بعد مغالبة أشبه بمغالبة الضمير للهوى.

قد يسعى المجتمع إلى الأديب. مثلما يتوجه الذات إلى ضميرها لتجتلى مافيه. ولكن المجتمع قد يطلب من الأديب أن يخادعه عن حقيقته. مثلما تسعى الذات إلى مخادعة الضمير. حين تريد الهرب من حقيقتها. وقد يتجاهل المجتمع الأديب وأعماله. بل يفر من هذه الآثار ويسكنها رغم قيمتها. مثلما يفر الفرد العاصى من ضميره ويسكنه، فتموت هذه الأعمال. ولكن إلى حين. إذ تبعث من جديد فى مجتمع آخر، يعى قيمتها فينطق مغزاها الخلقى. وليس هذا بغريب عند طه حسين. فمن الأعمال الأدبية ما يحدث قبل أوانه «فلا يلتفت إليه أحد. ولا يحفل به أحد. ثم يمضى الزمن وتتعاقب الأجيال. ويخيل إلى الناس أن هذا الأثر الأدبى قد مات، بعد أن عمر وقتا قصيرا أو قد ولد ميتا. ولكن الزمن يمضى

والأجيال تتعاقب، وإذا هذا الأثر الأدبى قد استرد حياته. أو استقبل حياته، بعد أن حان حينها وآن أوانها، وإذا هو يملأ القلوب والضمائر والعقول، ويوجه أجيالا من الناس إلى كثير من الخير» (٧٣)، ولذلك كله تمثل العلاقة بين الأديب والمجتمع علاقة بين طرفين غير متجانسين، فتقوم ـ فى هذه السياق الجديد ـ على هذه الثنائية المتعارضة بين ما يريده كل طرف من الآخر.

إن العلاقة بين الطرفين ـ فى هذا السياق ـ علاقة تقوم على الاتصال (الواهى) والانفصال (القوى). والأديب ـ فى هذا السياق ـ فرد من الآخرين فى المجتمع، يتأثر بما يتأثرون به، ولكنه ليس فردا عاديا بين هؤلاء الآخرين؛ إنه الفرد المتميز بقدراته الحقلية وملكاته الوجدانية، والفرد القاهر على التقاط المعنى حتى يعجز الآخرون، والفرد القادر على تحديد السلوك وما يترتب عليه من نتائج، والفرد الذى هو بمثابة الضمير لهؤلاء الآخرين، ومن الطبيعى أن يحتل هذا الفرد المتميز مكان القلب من «الصفوة» القائدة التى تقطن ذرى المحرم الاجتماعى، أو ينبغى لها أن تقطن. ولهذا كله لابد أن يتميز الأديب عن الجماعة فى المجتمع فينفصل عنها أكثر من اتصاله بها، ولماذا لا تقول إن اتصاله بالجماعة اتصال الأعلى بالأدنى، وإن العملية التى يستمد بها الأديب عمله من الجماعة إنما هى عملية هبوط عن (الأنا الأعلى) إلى سفح (الأنا الأدنى)، لو جاز هذا التعبير، ذلك لأن الأديب ينزل إلى الآخرين. «بل يهبط إليهم، فيشقى منهم مادته... ثم يعود إلى نفسه فيخلو إليها. ويستخرج نتيجة هذا كله رائقة صفوًا، يعرضها على الناس فى الصورة التى يحبيها هو، لا فى الصورة التى يحبونها هم»(٧٤)

إن هبوط الأعلى (الأديب) إلى الأدنى (الجماعة) ـ فى هذا السياق ـ هبوط مؤقت يقتصر على استخراج معطيات الكتابة والتقاط المادة الخام التى تصبح عملا أدبيا بعد تشكيلها. فإذا تم هذا التشكيل عاد الأعلى إلى الأدنى. لا لكى يهبط الأديب إلى الجماعة. وإنما ليرفعها إلى مرقاه، بغض النظر عن سخطها عليه. أو تبرمها به، فالأدب لا يحب أن ينزل إلى أحد «وإنما الوظيفة الأولى، العمل الأول، المنصب الأساسى لكل أدب ولكل علم ولكل معرفة إنما هو أن يرفع

الناس إليه لأن يهبط هو إلى الناس»(٧٥) وعندما تنعكس هذه العلاقة بين الأعلى والأدنى على الإنتاج الأدبى، يجد الأدب نفسه فى هذا الوطن الغريب:

«هو من الناس لأنه ذوب نفوسهم وخلاصة حياتهم. وليس هو من الناس لأنه روح الأديب الذى أنتجه. وصورة عقله وقلبه وعصارة طبعه وذوقه. فهو دان ناء. وهو قريب بعيد. وهو من أجل ذلك لا يحفل ولا ينبغى أن يحفل برضى الناس عنه أو سخطهم عليه».(٧٦)

إن الأديب ـ فى هذا السياق ـ لا يطلب بعد الدار عن الآخرين ليقربوا ـ فيما يقول الشاعر القديم ـ أو يجافيهم ليعرفهم ـ فيما يقول الشاعر المعاصر ـ بل الأديب بعيد الدار أصلا، وفى حالة مجافاة لافتة. إنه من المجتمع وليس منه، فهى ينتمى إلى ذرى «قادة الفكر» وإن تعاطف مع «المعذبين فى الأرض». وعلاقته بالآخرين شبيهة بهذه العلاقة بين الضمير والهوى، فهى علاقة الأعلى بالأدنى. ولكن ما الضمير؟ إنه القوة العليا المرتبطة بالعقل والروح، والمقابلة للقوة الأدنى المرتبطة بالهوى والمتصلة بالجسد والغرائز، وهو الملكة التى تحدد موقف المرء إزاء سلوكه، أو تتنبأ بما يترتب على هذا السلوك من نتائج، ولقد قال جان جاك روسو إن الضمير صوت النفس، والهوى صوت الجسد. ومن الواضح أن العلاقة بين الأديب الفرد والجماعة فى المجتمع ـ داخل هذا السياق ـ أشبه بالعلاقة بين الضمير والهوى. والأديب الضمير ـ فى هذه العلاقة ـ يحتل المرتبة الأعلى، فهو القوة الكاشفة والضابطة، لأنه مصدر المعرفة وموجه السلوك. وتحتل الجماعة ـ فى هذه العلاقة ـ يحتل المرتبة الأعلى، فهو القوة الكاشفة والضابطة، لأنه مصدر المعرفة وموجه السلوك. وتحتل الجماعة ـ فى هذه العلاقة ـ المرتبة الأدنى، فهى القوة الهوجاء، التى يمكن أن تستجيب للهوى، وتخضع للغرائز، ما لم يكبتها الضمير ويوجهها.

ولذلك يصطدم الأديب بالجماعة ـ دائما ـ لو كان أديبا حقا، ويكره «الجمهور» على ما يريده هو ما لايريد الجمهور. إنه عقل الجمهور ومعلمه، وعطاؤه نوع «من الكرم والجود والتنزه عن الأثره والبخل». ولكن هذا النحو من العطاء لا يجعل الأديب مسئولاً أمام هذا الجمهور، بل مسئولاً عنه، إزاء ضميره

أولاً، فلا يعنى الأديب بسخط الجمهور أو الجماعة أو الشعب، لأنه يعلم خيرًا مما يعلمون؛ أليس هو ـ وحده ـ الذى يعرف علة الداء ولديه الدواء؟! ولا جناح عليه إن تألم الجمهور مما يكتب. فالطبيب لا يعير سمعًا إلى شكاوى مريضه من تناول الدواء، والضمير لا يتوقف عن كشف الحقيقة رغم ما فيها من ألم الذات:

«ومن الواضح أن الكاتب أو الشاعر الذى يكره الجمهور على ما يريد. ويغتصب إعجابه اغتصابا ويرسم له طريقه العقلية والشعورية هو الكاتب أو الشاعر الحليق بالبقاء حقا. ومن الواضح أن هذا الكاتب أو الشاعر لا يتاح للناس إلا قليلا فى أوقات متقطعة. فإن وجد فهو ثقيل على الجمهور بغيض إليه. وربما لم يظفر بحظه من الطاعة والرضا والإعجاب إلا بعد موته بزمن يقصر أو يطول[٤٧]

الأديب ـ إذن ـ مسئول عن الجماعة إزاء أدبه الذى هو ضمير المجتمع. وعلاقته بالقراء علاقة الأعلى بالأدنى. عليه أن يقول وعليهم أن يقرأوا. ومن حقهم أن يعجبوا أو يسخطوا. ولكن ليس من حقهم ـ قط ـ أن يمنعوا أديبا من القول. ولماذا يمنعون قولا لا يراد به إلا صالحهم الذى يستأثر الأديب ـ دونهم ـ بمعرفته؟ إن حياة الإنسان لا تستقيم إلا إذا خضع الهوى لسلطان الضمير، وحياة المجتمع لا تستقيم إلا بخضوع الجماعة إلى الأدب ضميرها ومرآتها؛ ولذلك يقول طه حسين: «الكاتب مسئول أمام ضميره أولا. وأمام الجماعة التى يكتب لها ثانيا»[٧٨]. وهذه المسئولية التى تردنا إلى الضمير ـ مرة أخرى ـ تعنى رفض أى شكل من أشكال الإلزام. وتعنى الالتزام النابع من ضمير الكاتب الفرد. أما مسئولية الكاتب أمام الجماعة فتأتى فى الدرجة الثانية. نتيجة المسئولية الأولى. وترتيب المسئولية ـ على هذا النحو ـ يعنى أننا نواجه جانبا من جوانب الانفصال فى العلاقة بين الأديب والمجتمع صحيح أن المجتمع لم يُلغ ولكنه ـ وهذا هو المهم ـ أصبح الطرف الأدنى فى العلاقة.

لقد صاغ أبو العلاء هذا الوضع الجديد للعلاقة، صياغة تمثيلية. عندما قال:[٧٩]

خــذى رأيــى وحَسْـبُـكِ ذاكَ منــى   علــى مـــا فــىً مـــن عَــوَجٍ وَأَمْــت

ومــاذا يـبتغى الجلســـاء عنــدىَ   أرادوا مَنطقـــــى وأردتُ صمتــى

ويوجَــدُ بيَنــنا أمَـــــدٌ قَصــىٌ   فأمــوا سمتهــم وأمَمْـــت سمتــى

إن هـذه الأبيـات، التى يعجب بهـا طه حسـين. كل الإعـجـاب. تمـثل العـلاقـة المتعارضة بين الأعلى والأدنى. من منظور الشاعر الذى يسخر من الآخرين. لأنه يدرك بعد مـابين فـكره وأفـكارهم. مثلمـا يدرك الـهوة التى تفصل بين وجهته ووجهتهم. إن مايرونه فيه من عوج وانحراف يراه هو بمثابة الحق والحقيقة التى يعجز الآخرون عن فهمها، ولذلك يلوذ بالصمت الماكر بوصفه بديلا عن المنطق المخادع الذى يريدونه. والمعنى الكامن فى السخرية أن العوج والانحراف كامنان فى الآخرين وليس فى الشاعر. وأن الأمد القصى بينه وبينهم. والتباعد الواضح بين طريقه وطريقهم لن ينتفى إلا إذا قصدوا طريقة وأموا مذهبه. لذلك «يحب» طه حسين هذه الأبيات «أشد الحب»، و«يكلف» بها «أشد الكلف»، ويراها «تصور» النفس الممتازة ذات الشخصية القوية «أصدق تصوير»؛ ذلك لأن أبا العلاء يلخص فيها علاقة الأديب بالجماعة؛ «فأبو العلاء يقدم رأيه للناس ويرى أنهم لا يملكون أن يطالبوه بأكثر من هذا الرأى، بل هو يرى أن الناس يحب أن يأخذوا رأيه على ما فيه وفى صاحبه من عوج وأمت. وليس لهم أن يقوموه ولا أن يقوموا رأيه، وإنما لهم أن يقبلوا منه هذا الرأى أو أن يردوا عليه. وما أعرف امتداداً بالحرية العقلية والشخصية الفلسفية يشبه هذا الاعتداد».[٨٠] وتلح هذه الأبيات على طه حسين فتصبح تمثيلاً للعلاقة بين الكاتب والجماعة، يعود إليها أكثر من مرة ليؤكد أن الأديب لا ينبغى أن يحفل برضى الناس عنه، أو سخصهم عليه، وأن «الأدب فى حاجة إلى أن يستقل وإلى أن يكون حرًا لا يتملق، ولا يترضى، ولا يسعى إلى الناس، وإنما يسعى الناس إليه»[٨١]

إن علاقة الأديب بالمجتمع ـ لو لجأنا إلى تمثيل أدبى آخر ـ أشبه بعلاقة شهر زاد بشهريار الملك، لقد بدلت قصص شهر زاد من حال الملك المتعطش إلى الدماء، وفتحت أمامه عوالم راقية صافية، لم يقترب من عتباتها من قبل، وعلمته

أن يعيش بحسه وقلبه وضميره معا، بعد أن كان يعيش بحواسه وغرائزه وهواه؛ فقربت بينه وبين الحقائق العليا التى تطمح إليها نفس الإنسان. تلك هى صورة شهر زاد كما يتخيلها طه حسين، أعنى صورة المبدع الذى يبدو للوهلة الأولى وكأنه القوة الأدنى، لكنه سرعان ما يتكشف عن القوة الأعلى التى تبتعث الطاقة الحيوية المتصلة بالضمير، وتبعث عوالم الروح لتعفى على عوالم الهوى والغريزة. لذلك هذبت شهر زاد من طباع الملك القاسية بقصصها وليس بأى شىء آخر غير قصصها، فابتدعت بهذا القصص عالمًا علويا آوى إليه الملك حين ضاقت نفسه بحياته الراكدة، فأيقن أن «القصص فرجة من حياة الناس تطل على عالم المثل العليا يخرج الناس منها ليعودوا إليها».(٨٢) ولم تفعل شهر زاد ذلك كله بالملك لأنها انصاعت إلى رغباته، ولو فعلت لكانت من الهالكين، بل لأنها انصاعت إلى صوتها الداخلى، صوت الفن المرتبط بالروح، والنابع من الضمير، والمقترن بالإرادة الحرة، ولهذا حق لها أن تسأل الملك أن يأخذ منها ما تشاء هى أن تعطيه، وتنهاه عن أن يسألها مايشاء هو من مطالب وتبعات، وكأن حالها حال الشجرة والزهرة، لاتسأل ـ كلتاهما ـ أو تؤمر، بل تجود ـ كلتاهما ـ بما تشاء. ولذلك تقول شهر زاد الملك:

> «إنك لا تسأل هذه الشجرة ولا هذه الزهرة ماهى ولا ماذا تريد؟ وإنما تنظر إليها وترضى عنها وتعجب بها. ونحمد الله على ما أنعم عليك من الاستمتاع بها. فانظر إلىّ كما تنظر إلى هذه الشجرة أو إلى هذه الزهرة وخذ منى ماأعطيك وأعطنى ماأسألك إن استطعت. ولا تكلف نفسك أكثر من هذا».(٨٢)

وأحسب أن رجع حديث شهر زاد ـ على هذا النحو ـ يعود بنا ـ مرة أخرى ـ إلى المغزى المتميز الذى يؤكده طه حسين فى أبيات أبى العلاء السابقة. ذلك لأن شهز زاد التى تجود أشبه ـ بمعنى من المعانى ـ بأبى العلاء الذى يطلب ممن تستمع إليه أن تقنع بما يجود عليها. دون أن تطلب منه أكثر مما يريد أو يعطى. أعنى أن شهر زاد ـ صانعة القصّ ـ أشبه بأبى العلاء ـ صانع الشعر ـ من حيث إن كليهما يمثل جانبا مهما من جوانب علاقة الأديب بالمجتمع. تلك العلاقة التى يحتل الأديب جانبها الأعلى فيساوى الضمير. ويحتل المجتمع جانبها الأدنى

فيستوى مع الهوى. لهذا عاش أبو العلاء مزورًا عن الآخرين. لا يتجاوز سجونه الثلاثة إلا بما يشاء وفيما يشاء. وعاشت شهر زاد تقص حين تريد. ونبدع حين تشاء. وعندما يعجب شهريار من توقفها عن القص. ويسألها:

«تعلمين أنى لم أفهم بعد لماذا قطعت عنى قصصك الجميل؟»

تجيب شهر زاد[٨٤]

«لأمرين يسيرين. أحدهما أنى أخذت فى هذا القصص لأحقن دمى. وأعصم نفسى من الموت. وأصرفك عن سفك الدماء. وقد بلغت من هذا كله ما أريد والثانى أن الجهد الفنى ممتع حقا إذا نشأ عن الرغبة والاختيار. بغيض حقا إذا نشأ عن الرغبة والإكراه، وقد أخذت نفسى بما تكره مادعت إلى ذلك ضرورة. وقد آن لى آخذ بحظى من الحرية فلا أقص إلا حين أريد أنا لا حين تريد أنت ولا حين تريد الظروف.

وعندما تؤكد شهر زاد «أن الخوف إن أنتج الفن مرة فلن ينتجه مرتين»[٨٥] فإنما تؤكد وجها آخر من حرية الفنان، وأهم من ذلك أنها تؤكد أن إبداع الأديب. حتى لو تم تحت وطأة القهر. لا يلبث أن ينفى القهر ويحيله إلى نقيضه. تماما مثلما تدافعت قصص شهر زاد لمواجهة بطش الملك. فما لبثت وطأة الموت المسلطة عليها أن تحولت إلى حياة مجددة لها وللملك نفسه؛ فتبدل حالها لتنتقل من الضحية الموشكة على الموت إلى الهادية التى تقود إلى النجاة، ونبدل حال الملك لينتقل من مهاوى الرغبة والبطش إلى ذرى المثل العليا والمعارف المتجددة.

إن علاقة التمثيل الأدبية بين شهر زاد وشهريار ـ فى قص طه حسين ـ تتجاوب مع العلاقة الفعلية بين الأديب والمجتمع ـ فى نقد طه حسين. وبقدر ما تؤكد هذه العلاقة حرية الأديب واستقلاله تؤكد مسئوليته، لكنها ترد هذه المسئولية إليه ابتداء، فلا تجعله مسؤولاً أمام غيره، بل تجعله مسئولاً عن غيره.

وإذا كان استقلال الأدب يعنى أنه ليس من حق أية قوة خارجية أن توجّه الأديب، فإنه يعنى أن الأديب لا يمكن أن يكتب إلا ماهو فى صالح تطوير الجماعة. إن مسئوليته إزاء ضميره تعنى التزامه بالخير المحض، مثلما تعنى حريته التى تدفعه إلى الإيثار، والتى تجعله يرفض أى شكل من أشكال الظلم، يقع

عليه أو على غيره. وما دام الأدب يصدر عن الحرية التى تقترن بالإيثار ورفض الضيم، فلا يمكن أن يكون الأدب شرا، أو يدعو إلى الشر، مهما تكن مادته أو موضوعه. «ذلك أن الحرية خير، والإيثار خير، وما يصدر عن الخير يجب أن يكون خيرًا آخر الأمر»[٨٦]. والخير الذى يتحدث عنه طه حسين، هنا، خير متعدد، لأنه يرتبط بأثر الأدب فى المجتمع، ويرتبط بتطور الأدب نفسه، ذلك لأن الحرية التى تدفع الأدباء إلى الإيثار فى علاقتهم بالجماعة، تدفعهم إلى البحث عن آفاق جديدة للفن فى علاقتهم بالأدب، فهى «التى تمكنهم من أن يطرقوا موضوعات لا يستطيعون أن يطرقوها، ويعلنوا أشياء لا يستطيعون أن يعلنوها»[٨٧]

لنقل إن هذه النبرة الأخلاقية لا تتباعد بنا، حتى فى محتواها الاجتماعى، عن ثنائية الضمير والهوى، والروح والجسد، ولكن الأهم من ذلك أن نلاحظ أنها تبرر مسئولية الأديب تبريرًا أخلاقيا، يرتبط بنقاء الضمير ونزوعه إلى التنزه عن الأثرة التى تعزل الفرد عن الجماعة. أى أننا إزاء مسئولية أخلاقية تتحدد من داخل الفرد (الأديب) ولكن من أجل الأفراد الآخرين (الجماعة) فهى مسئولية الإيثار التى يعطى فيها الطرف الأقوى ـ راضياً مختاراً ـ إلى الطرف الأدنى.

هذا المحتوى الأخلاقى لمسئولية الأديب يتدخل فى تحديد طبيعة الأدب. لقد صار الأدب نابعاً من ضمير الأديب، ذلك الضمير الذى يمارس نشاطه الحر فى الكشف عن الحقيقة رغم القيود الخارجية؛ ولذلك يؤكد طه حسين أن أخص ما يمتاز به الأدب «أنه حر بطبعه لا يقبل لحريته قيدا. ولو كان من الذهب الخالص المرصع بالجوهر الكريم»[٨٨]. والحق أن الفن كله ـ فيما يراه طه حسين ـ حرية واسعة إلى أبعد غايات السعة: «حرية فى نفس المنتج. وحرية فى نفس المستهلك... وخذ من شئت من المبدعين فى الفن واستقص حياته، فسترى أنه لم يبدع إلا لأنه شذ وانفرد وامتاز وخرج على ماألف غيره من القيود»[٨٩]. ولأن الأديب حر بطبعه. مرتبط بضميره وليس بأى شىء خارجى، لا ينتظر الأديب ـ ولا يجب أن ينتظر ـ أن تهدى إليه الحرية من أحد غيره. و«إنما تُولد معه حريته

يوم ولد. وتنمو معه حين ينمو. وتصحبه منذ يدخل الحياة إلى أن يخرج منها»(٩٠).

وإذا كانت حرية الأديب تنبع من داخله وترتبط بمقتضى طبعه فإن مسئوليته عن المجتمع مسئولية داخلية؛ ولذلك فهو حر فى أن يكتب ما يشاء: رضى المجتمع أو لم يرض. شاء السلطان أو لم يشأ. قبل النقاد أو لم يقبلوا. فليس من حق أحد ـ مهما كان ـ أن يفرض على الأديب شيئا:

- «إنى من أنصار الحرية فى الأدب. هذه الحرية التى لا تؤمن بالقواعد الموضوعة والحدود المرسومة والقيود التى فرضها أرسطو طاليس... والأثر الأدبى عندى هو هذا الذى يتجه الكاتب أو الشاعر كما استطاع أن ينتجه. لا أعرف له قواعد ولا حدودا إلا هذه القواعد والحدود التى يفرضها على الأديب مزاجه الخاص وفنه الخاص وهذه الظروف التى تحيط بمزاجه وفنه. فصور أثره الأدبى فى الصورة التى يخرجه فيها الناس» (٩١).

- «وأنا لا أرى لأحد كائنا من يكون فرداً أو جماعة أن يكلف الأديب أو يوجه أدبه هذه الوجهة أو تلك، وأنما الأديب حرٌ يكتب ما يشاء ويكتب كيف يشاء. والقراء أحرار يقرأون إن شاءوا ويعرضون إن أحبوا ويسخطون إن أثار فيهم الأدب سخطا ويرضون إن آثار فيهم الأدب رضى. وليس بين الأدب وبينهم إلا هذا. ليس لهم على الأديب حق أن يكتب لهم ما يشاءون. وليس للأديب عليهم حق أن يرضوا عن كل ما يكتب»(٩٢).

إننا نعود ـ فى النصوص السابقة إلى المغزى الكامن فى أبيات أبى العلاء. وفى موقف شهر زاد. وأعنى تلك السخرية الماكرة التى تسلم للقراء بحرية القبول والرفض. والتى تلمح إلى أن هؤلاء القراء ليس لديهم سوى القبول فى حقيقة الأمر، ذلك لأن ما يقدمه الأدب إليهم لا يمكن إلا أن يكون الخير.وهل يملك أحد أى حرية فى رفض الخير؟ إن حريتهم الوحيدة تتمثل فى تقبل ما جاء به الأديب، مهما كان هذا الذى يقدمه ثقيلاً فى الظاهر، أو بغيضا للوهلة الأولى، كما تتمثل فى الإذعان لما يرسمه لهم من طرق عقلية أو شعورية، لا تهدف إلا إلى تطوير

حياتهم. وتغييرها إلى الأكمل والأصلح. إن الأديب مسئول عنهم. ووعيه بهذه المسئولية الحرة يدفعه دفعًا إلى تغيير حياتهم، ومن ثم المجتمع إلى الصورة التى يحلم بها، ولا سبيل أمامه لتحقيق هذه الغاية إلا الصدق مع ضميره، والكرامة مع نفسه، والأمانة مع فنه، والصراحة مع المجتمع. فذلك هو التزامه.

وكل هذه صفات متدرجة لعملية واحدة. ذلك لأن الصدق مع الضمير يعنى صدور الكاتب عن الإيثار الحر الذى يدفعه إلى الالتزام بالحقيقة وحدها ومشاركة الآخرين فيها. ولا يمكن أن يتحقق هذا الصدق إلا بأن يكون الأديب مرتفعا عن صغائر الحياة، محتفظا بمكانته الممتازة: «لا يصغر ولا يتضاءل، ولا يتعرض لما تقتضيه الحياة العامة فى بعض الأحيان من ضروب الذلة والهوان»[٩٣]. وارتفاع الأديب على الصغائر ومحافظته على مكانته الممتازة يعنى تحمله تبعته إزاء فنه. وتحمله تبعه فنه يعنى أن عليه أن يطرق موضوعات لا يستطيع الآخرون أن يطرقوها، وإعلان آراء لا يستطيع غيره الجهر بها، دون أن يضحى الأديب بمتطلبات الفن الخاصة، أو ما يحتاجه هذا الفن من تأن أو كمال؛ أى أن يقول ما لا يقال عادة ـ فى أكمل قول وأتقنه. ولن يحقق هذا كله أثرا إلا بالصراحة الكاملة مع النفس ومع الآخرين، ذلك لأن المثقف الممتاز ـ فيما يؤكد طه حسين ـ خليق أن يحتفظ لنفسه بالحرية المطلقة التى لا تشوبها شائبة. وبالكرامة النقية التى لا يكدرها كدر، وهو بحكم ذلك «خليق أن يصطنع مع الناس صراحة واضحة جلية لا يشوبها لبس ولا غموض... ولا عليه أن ينكره الناس أو يضيقوا به، ولا عليه أن يمقته السلطان أو يسخط عليه، ولا يخاف سخط الناس ولا مقت السلطان».[٩٤]

ولاشك أن هذه الصراحة، رغم عوائقها ومصاعبها، لا بد أن تقضى بالمجتمع إلى التعرف على ماهو فيه من وضع إنسانى، لا يتطابق ـ مهما كان ـ مع المثل الأعلى الذى ينشده الأديب. وتعرف المجتمع على ماهو فيه لابد أن يخلف دافعا لتغيير هذا الوضع، للاقتراب من هذا المثل الأعلى، ولكن لن يتحقق هذا الدافع داخل كل أفراد المجتمع، بل داخل صفوة مستنيرة قارئة، يتوجه إليها الأديب لأنها

تعى ـ أكثر من غيرها ـ أهمية الأدب. وعندما يزداد وعى هذه الصفوة بالهوة بين واقع المجتمع وما يمكن أن يكون عليه فإنها لابد أن تثور على هذا الواقع. وتسعى إلى تحقيق الممكن، وقد تأخذ هذه الثورة أشكالا متعددة. لكنها ـ فى النهاية ـ لابد أن تتأثر بالأدب الذى يمهد لها.

وسبيل الأديب إلى المساعدة فى تحقيق هذه الثورة هو التزامه الذى يقوم على تحمل تبعته وما يقترن بها من صدق وكرامة وأمانة وصراحة، بعبارة أخرى التزمه بالحرية التى تنبع منها كل هذه الصفات، وإذن فعلى الأديب أن يصور ما يراه حقيقة، ولا يقف عند تكرار ما تعارف عليه الناس فى ألفاظ براقة. أو مشاهد كاذبة. وإنما يتجاوز ذلك إلى البحث فى مختلف صور الحياة التى تصادفه، «وأن يحلل ما وقع تحت حسه من هذه الصور. وأن يسبر غورها. ويجلو حقيقتها، وأن يعرضها على الناس كما يراها، حتى يعرف الناس دخائلها». فبذلك تغدو مرآة الأديب مرآة أمينة صادقة، لا تكاد تترك زاوية من زوايا حياة المجتمع دون أن تعكسها، فتطلع أفراد الجماعة على حياتهم. أى تطلعهم، على الطريف فى جماله، وعلى الطريف فى وحشته، والطريف فى نفعه، والطريف فى خيره» ولذلك تظل غاية صاحب الفن ـ مصورا كان أو رساماً أو شاعرا، أو كاتبا ـ مرتبطة بالحقيقة. لأن صاحب الفن «يقصد إلى الحقيقة يجلوها، مهما كانت هذه الحقيقة مرعبة مخيفة»(٩٥)

إن هذا القصد إلى الحقيقة هو الذى يحرك ـ من منظور التلقى ـ الدافع إلى الثورة على الجوانب الثابتة المتخلفة فى المجتمع. ويمهد الأدب للثورة، بل ينشئها فى النفوس، بما يلقى فى نفوس الناس من الآراء الجديدة، وبما يصور لعقولهم من القيم المستحدثة، وحين ينقل أذواقهم من طور إلى طور، وحين يبغض إليهم القديم من أوضاعهم الاجتماعية ويدفعهم إلى تغير هذه الأوضاع» ولذلك يثور الأدب ـ عادة ـ قبل أن تثور السياسة. بل إن ثورة الأدب هى التى تمهد الطريق لثورة السياسة: «وليس ثورة السياسة آخر الأمر إلاَّ استجابة لثورة العقول والقلوب والنفوس التى تحدثها الأدب وتحدثها مع الأدب مؤثرات أخرى». وكأن

هناك ثورتين: ثورة السيارة التى تعتمد على القوة المادية فتغير نظاما وتقيم آخر، وثورة العقل التى يصورها الأدب ويثيرها، ويحرك قوتها الروحية والشعورية لتبعث ثورة السياسة، وهذا طبيعى لأن «الأدباء قوم يحلمون. والثورة تعبير وتفسير لأحلامهم».(٩٦)

وإذا تحقق الالتزام الاجتماعى للأدب ـ بهذا المعنى ـ كان الأديب مساهما فى تغيير الحياة وتطويرها. عن طريق مساهمته فى تغيير المجتمع بالثورة على أوضاعه، فإذا تغير المجتمع وتغيرت الحياة ـ بعد الثورة ـ فلابد أن يتغير الأدب ـ بدوره حتى يتواءم مع الوضع الجديد المتحوّل، ولكن هذا التغير لا يحدث دفعة واحدة؛ ولذلك يظل الأدب ـ بعد أن يحدث التغير الاجتماعى. وتتم الثورة على الأوضاع القديمة ـ مضطربا بين القديم الذى هدمه وبالجديد الذى أنشأه. حتى إذا استقامت الأمور نشأ أدب جديد للأجيال الناهضة الجديدة، وعندئذ يكون الأدب الجديد لحياة جديدة. يدفع بها إلى حياة أجدّ، وكأن الثورة التى يهدف إليها الأدب ثورة أبدية لا تتوقف إلا بانتهاء الحياة نفسها.

ومعنى هذا كله أن الأدب بقدر ما يتأثر بحياة الجماعة ويعكسها فإنه يعود ليؤثر فى هذه الحياة، وذلك فى دورة لا تكف عن التغير؛ ولذلك يفقد الأدب قيمته لو كفّ عن أن يكون «مرآة الحياة التى يحياها الناس»(٩٧). وما دام الناس لا يجدون حياتهم فيما يقرأون من أدب فلابد أن ينصرفوا عنه، ويعرضوا عن قراءته، وبذلك يفقد الأدب أثره. ويتخلى الأديب عن التزامه. فلا يغير الحياة أو يتغير معها. لأنه لم يعد صادقا مع ضميره. أمينا مع نفسه.

وعندما يفقد الأدب أثره ويتخلى الأديب عن التزامه تختفى المرآة الموجبة، مرآة الضمير الناصعة. لتحل محلها مرآة ترادف الأدب الزائف الذى لا يطوّر الحياة أو يغيرها، ولكن هذا الأدب الزائف لا يمكن أن يستمر، إنه مقضى عليه بالموت، إذ سرعان ما يكتشف المجتمع عدم صدقه فيطرحه إطراح الكم المهمل. وعندئذ يبرز أدب جديد، يجلو الضمير ويصقل الوعى، فيصبح الأدباء «مرآة الشعب حقا ينطقون بلسانه ويصورون آلامه وآماله». فإذا حاول أديب أو أديبات

الاعتزال فى البروج العاجية «لن تظفر هذه المحاولة إلا بالإخفاق الفاحش الشنيع»؛ لأنها تتناقض مع طبيعة الأدب والأديب. ولاشك ـ فيما يقول طه حسين ـ أن «الأديب الذى ينحاز إلى نفسه ويعكف عليها ويفرغ إليها، لا يزيد على أن يسجل أنه زاهد... فى الحياة. أو قل لا يزيد على أن يسجل أنه طفيلى يعيش من كسب غيره»[٩٨].

٤ ـ تقارب مع الوجودية.. تنافر مع الواقعية:

ومن المنطقى ـ إزاء هذا التصور المتميز لمهمة الأدب ـ أن يجد طه حسين نفسه فى وضع يقارب بينه وبين بعض أفكار الفلسفة الوجودية عن الالتزام. خصوصا عند جان بول سارتر lean - paul sarire. ويبدأ هذا التقارب من التسليم بأن من واجب الكاتب تقدير عمله ونتائجه وتحمل تبعات هذا العمل وهذه النتائج. لأنه لا سبيل إلى أن يقطع المثقف ما بينه وبين الناس من حوله. فعليه أن يتخذ موقفا ضد جميع المظالم. من أى مصدر أتت.

ونتيجة لهذا التقارب. الذى تم فى النصف الثانى من الأربعينيات. يقدم طه حسين أفكار سارتر عن الالتزام فى الأدب. أو الأدب الملتزم Litterature Engagee. فى مقاله «ملاحظات» («الكاتب المصرى»[٩٩] يونيو ١٩٤٧). ويمضى طه حسين خطوة أبعد من سارتر فيؤكد أن الشعر ـ على عكس ما ذهب سارتر ـ ملتزم التزام النثر. وأن مفهوم سارتر عن طبيعة التوصيل فى الشعر واختلافه عن التوصيل فى النثر، إنما هو أمر لا ينفى صفة الالتزام عن كليهما. ذلك لأن الشعر ـ فيما يرى طه حسين ـ ليس ألفاظا تقصد فى ذاتها بشكل مطلق. وإنما هو معانٍ يحاول الشاعر أن يدل عليها بشعره. وإذا كان بعض الشعراء يركزون على الكلمات بوصفها غاية فى ذاتها، وبعضهم يركز عليها بوصفها دوال على معان فإن كلا الفريقين لابد أن يؤدى معنى فى النهاية. ويسعى إلى توصيل قد يختلف فى الدرجة، ولكنه لا يختلف فى الكيفية التى تجعل من الكلمات وسيلة وغاية معا؛ ولذلك يمكن للشعراء، مهما اختلفوا أو تباينوا، أن يلتزموا ويحتملوا التبعات كالثائرين سواء بسواء. «وقد التزموا بالفعل واحتملوا التبعات قبل أن يوجد النثر،

وبعد أن وجد النثر، وفى العصر الذى نعيش فيه، وفى البيئة التى يعيش فيها جان بول سارتر نفسه».(١٠٠)

ولا شك أن الذى ساعد طه حسين على تقبل مبدأ الالتزام ـ عند سارتر ـ بوصفه مبدأ صحيحا فى ذاته. هو تأكيد سارتر حرية الأديب فى عمله. وهو تأكيد يشيد به طه حسين. وأهم من ذلك أنه تأكيد لا يتعارض ـ من حيث الظاهر على الأقل ـ مع مفهوم طه حسين عن الحرية، وارتباطها ـ أولا وأخيرا ـ بالأديب الذى لا يعنى لأى شىء يتجاوز أدبه الذى هو ضمير الجماعة فى النهاية؛ ولذلك لا يتردد طه حسين فى توجيه آراء سارتر توجيها يتناسب والصيغة التوفيقية التى يقوم عليها نقده، والتى يبدو فيها الالتزام ذا محتوى أخلاقى واضح، وقد ساعده على هذا التوجيه أن مفهوم الالتزام نفسه ـ عند سارتر ـ مفهوم لا ينحصر فى الالتزام بقضية محددة، أو حزب محدد.

ولكن علينا أن نلاحظ أن مفهوم سارتر عن الحرية، من حيث صلتها بالالتزام، يختلف عن مفهوم طه حسين لها؛ ذلك لأن الحرية ـ عند سارتر ـ ليست شعورا مجردا خالصا يكتسب خارج العصر، فيلازم الأديب بمقتضى طبعه الذى خلق له. منذ ولادته حتى موته. كالشجرة والزهرة. فيما يذهب طه حسين. بل هى وعى يكتسب فى موقف تاريخى خاص، ومن خلال التحرر التاريخى المتعين الذى يجهد الكاتب فى تبعته. أو ممارسته. أو الإسهام فيه؛ فالكاتب لا يرتفع بعصره حين يهرب منه. بل حين يواجه تبعته فيه بقصد تغييره. فهو إنسان حرّ: «فى التاريخ، وبالتاريخ. ومن أجل التاريخ»(١٠١)؛ ولذلك فإن حريته ـ مثل التزامه ـ فعل تاريخى، يمارس داخل عصر محدد. ويتمثل هذا الفعل فى مواجهة إشكال مطروح عليه بوصفه كاتبا. وبقدر ما تدفع المسئولية الاجتماعية هذا الكاتب إلى مواجهة الإشكال باختيار موقف. فإنها تدفعه إلى إعادة النظر فى أدواته. والإجابة بطريقته الخاصة عن الأسئلة الثلاثة: ماذا تكتب؟ ولماذا نكتب؟ ولمن نكتب؟ وبقدر ما يرتبط الالتزام عند سارتر ـ بموقف محدد، يقود إلى تحرر تاريخى محدد. يقوم على تبنى مطالب اجتماعية عادلة، لمظلومين محددين، فى عصر محدد. أى أن الكاتب لا يتحمل تبعته على أساس من حرية طبعه المجردة،

بل على أساس من موقفه الاجتماعى المحدد فى التاريخ؛ ولذلك ينهض «الالتزام» ـ بوصفه مفهوما ـ على فرضيتين أساسيتين: أولاهما أن اهتمام الكاتب بعصره المتعين مصدر بالغ الأهمية للإبداع فى الفن، وثانيتهما أن الحرية الإبداعية للكاتب لا تنفصل قط ـ عن وعيه بالمسئولية الاجتماعية لدوره فى التاريخ (١٠٢). ولعل هذا الوعى بالمسئولية الاجتماعية هو الذى دفع سارتر إلى تأكيد أن مصير الأدب «مرتبط بمصير الطبقة العاملة»، وإلى ضرورة أن يتخذ الكاتب الملتزم هدفا ثابتا «هو سيطرة الحرية فى المستقبل البعيد عن طريق الاشتراكية» (١٠٣).

هذا البعد التاريخى المحدد للحرية والالتزام ـ عند سارتر ـ يتناقض مع البعد الأخلاقى المجرد للحرية عند طه حسين. ولكن يخفف من هذا التناقض، وإن لم ينفه تماما، ما فى أفكار سارتر من تأكيد لمبدأ الفردية واستقلال الأدب، ورفض التقيد بأى مذهب سياسى. وكأن الكاتب ـ فيما يقول سارتر نفسه ـ يكتب ضد العالم أجمع، لا إرادته الخيرة ليست فى خدمة أحد، بل ليست فى خدمته هو. وتلك أفكار تجعل المسئولية الاجتماعية، رغم تأكيدها، أمرًا مبهماً، يرتد إلى الفرد، ويقترن بما أسماه كنط Immanual Kant «الإرادة الخيرة»، مما يترتب عليه «البدء بالمطلب الخلقى الذى يتضمنه الشعور الفنى عن غير وعى». فبهذا المطلب ـ فيما يقول سارتر ـ يدفع الكاتب القارئ إلى التوجه إلى الإنسان بوصفه غاية مطلقة، «فتتحول إرادة القارئ الخيرة الفطرية إلى إرادة مادية لتغيير العالم». وعندئذ يصبح الأدب كله «خلقيا جدليا»، يؤكد أن الإنسان قيمة مطلقة، وأن القضايا التى يطرحها على نفسه «خلقية دائما».

ولاشك أن هذه الأفكار يمكن أن تكيف ـ على نحو جديد ـ عند طه حسين، لتؤكد نزوعه الأخلاقى الذى يربط الالتزام بالضمير، فتتحول بعض هذه الأفكار عن أصلها الفلسفى ـ الوجودى ـ لتدعم فردية الطبع عند الأديب كما يتصورها طه حسين. فتدعم الحرية التى يولد الأديب بها ويموت عليها، كما تدعم ـ من ثم ـ صفات الأمانة والصدق والإيثار المرتبطة بالأدب، فتسمع ـ أولاً ـ هذا الحديث عند طه حسين ـ باسم سارتر ـ عن أن «الكاتب مدفوع إلى الكتابة بحريته التى تدفعه إلى شىء من الكرم والجود والتنزه عن الأثرة والبخل» (١٠٤). ونسمع ـ ثانيا

ـ عن ارتباط الأدب بالخير. لأن الحرية خير «وما يصدر عن الخير يجب أن يكون خيراً آخر الأمر». ونسمع ـ أخيرا ـ عن ارتباط الخير بالجمال الذى يحبب ـ بدوره ـ الخير ويرغب فيه. فيبغض الشر ويصدر عنه. وتصبح الحرية هى الكلمة الأخيرة فى الالتزام. ولكنها حرية الفرد المسئول عن الجماعة إزاء ضميره. أما الأدب نفسه كلما دعاه. وإنما الأديب هو الذى ينبغى أن يكون على أهبة لإجابة الأدب حين يدعوه» (١٠٥).

إن الأدب ـ بهذا المعنى ـ هو القوة التى توجه. أعنى القوة التى يصعب أن تكون صياغة جمالية لوجهة نظر فى الواقع. أو لنظرة كلية تصدر عنها الكاتب. ويدافع عنها بكل ما يستطيع فى كل عمل يبدعه. بل القوة المتعالية على أى شرط اجتماعى أو تاريخى. والتى لا ترتبط إلا بضمير الفرد وحده. فلا تقوم إلا على أساس هذه الحرية التى تملأ الكاتب نشاطا. و«تمسكه فى هذا القلق الحلو المتصل الذى لا يعرف الرضا ولا يحب الاطمئنان».(١٠٦) ولماذا لا نقول ـ مع طه حسين ـ إن هذه القوة المستقلة للأدب هى التى تدفع الأديب نفسه إلى الانتماء السياسى؟ إن هذا القول يعنى ـ عند طه حسين ـ حسن الظن بالإنسانية، وبالإنسانية المثقفة الممتازة على وجه الخصوص:

«وأنا أرى من أجل ذلك أن أراجون مثلا شيوعى لأن شعره دفعه إلى الشيوعية لا أنه شاعر. لأن شيوعيته دفعته إلى الشعر. أو فرضت عليه الشعر فرضا»(١٠٧).

ولكن ماذا يفعل طه حسين عندما يرتبط الالتزام بالواقعية فى الأدب. بتفسيرها الماركسى؟ قد تقول إن كل ما يتطلبه الأدب الملتزم هو مشاركة الكاتب فى صراع عصره. عن قناعة داخلية وليس عن قرارات مقحمة على فنه، وقد نقول إن الأدب الملتزم ليس موضوعات بعينها، أو أساليب. أو طرائق. ولكن ألا يتميز الأدب الملتزم بواقعيته، أى بموقف الأديب من المجتمع؟ إن الأدب الواقعى يجسّد ـ دراميا ـ القوى المهمة فى الحياة الاجتماعية. متجاوزا بدراميته الملاحظة الحرفية الآلية، والبلاغة المقحمة المفروضة للحل السياسى. وهو ـ عندما يفعل ذلك ـ ينحاز بالضرورة إلى طبقة أو مجموعة اجتماعية، ولكن انحيازه ليس من قبيل الحشر لآراء سياسية جاهزة. إن انحيازه ينبع من كيفية

معالجة الواقع الاجتماعى. وهو انحياز من داخل العمل الأدبى وليس من خارجه. فإذا قادتنا كيفية المعالجة ـ فى العمل الأدبى ـ إلى مزيد من الوعى بوضعنا الآتى فى علاقات المجتمع، فإنها تزيد من وعينا بالمسئولية إزاء هذا الوضع، وتزيد من متعتنا الجمالية فى الوقت نفسه. ذلك لأن الامتزاج بين الجانبين هو ما يميز كل أدب عظيم. لو صدقنا لوكاش Lukacs فى أن كل فن عظيم واقعى بالضرورة. أو قلنا مع برنارد شو Bernard Dhaw : «إن الفن العظيم لا يمكن إلا أن يكون تعليميا»(١٠٨).

ولكننا ـ فى هذا كله ـ نواجه نظاما من التصورات يخالف نظام التصورات النقدية عند طه حسين، ونقترب من صيغة نظرية محددة، تختلف عن صيغته التوفيقية. يضاف إلى ذلك أن الإلحاح على المسئولية الاجتماعية للأديب قد يوهم الدفاع عن نظام سياسى بعينه، مع أنه لا ينطوى إلا على وعى نقدى. يجعل الفن ـ دائما ـ ضد أى عناصر للثبات الجامد فى أى نظام سياسى. وهنا. لابد أن يجافى طه حسين هذه الأفكار التى تمثل نظاما مناقضاً لنظام صيغته التوفيقية. بل تزداد حدته ـ كما حدث فى الخمسينيات ـ عندما تقدم «الواقعية» ـ فى الحوار ـ معه ـ تقديما جامدا؛ يدمر مفهومه الأثير عن الحرية، ويلغى الأبعاد الأخلاقية للضمير ليحولها إلى أبعاد مغايرة مرتبطة بالوعى الاجتماعى، وعلى نحو يختلط معه الحكم السياسى بالتحليل النقدى؛ ويتحول النقد إلى اتهام بالرجعية والنكوص عن الكفاح، أو إلى مديح للتقدمية والثورية، لتنفجر شعارات «الأدب للحياة» و «الأدب الهادف». و«الأدب الصدى». و«الالتزام». و«المسئولية» فى مواجهة أفكاره على نحو مريك. وأهم من ذلك حين يطرح عليه السؤال الماكر.

«لماذا لا يرى الناس ـ غالبا ـ حياتهم فى مرآة الأدب الحديث. فى ضعفها وقوتها. فى صراعها وأزماتها. فى علاقاتها بالمجتمع المصرى بكافة مشاكله؟».

ومكر السؤال كامن فى استغلال «المرآة» الأثيرة عند طه حسين. ثم تأتى إجابة السؤال:

«لأن كتابنا لم يعرفوا الواقعية فى الكتابة الأدبية. ولأن الذين عرفوها وقبسوا منها يوما من الأيام. تخلوا عن القبس فيما ألقوه حديثا.... ولأن كل كاتب لا يحاول أن يفهم تجربته الشخصية فى ضوء الواقع العام هو بلاشك كاتب فقير»(١٠٩).

وهى إجابة أشد مكرا، لأنها تعنى ـ ضمنا ـ تباعد طه حسين عن الواقعية، وتخليه عن دور الثائر، فتُلمحُ إلى أن طه حسين وأدباء جيله «يقفون اليوم موقف المحافظين أعداء التجديد»(١١٠)

وإزاء هذا كله لابد أن يعود طه حسين إلى مرآة الضمير ـ مرة أخرى ـ ليؤكد أن «الأدب بطبعه لا يمكن إلا أن يكون فى سبيل الحياة»(١١١)، فهو متصل بها دائماً، لأنه خلق لها وعاش من أجلها. لكن الأدب موجه «بطبعه» إلى الحياة بأقوم معانيها وأبقاها وأرقاها، يقصد «حياة العقول والقلوب التى لا تموت ولا يدركها البلى، لا حياة الأجسام التى تخلق من تراب وتصير إلى تراب»(١١٢). ومن المحقق ـ فيما يقول ـ أن الأدب الذى لا يتوخى إصلاح الجماعات الإنسانية ـ من هذه الزاوية ـ لم يوجد بعد. ولكن هذا الإصلاح الذى يحققه الأدب لا يعنى أنه وسيلة لغاية، بل على العكس، إن الأديب لا ينشئ أدبه ليحقق هذا الغرض أو ذاك، ولا ليبلغ هذه الغاية أو تلك، إنما الأدب غاية نفسه، والكتابة ذاتها غاية الأديب:

«إن الأديب إنما يتنج لأن طبيعة تقتضيه الإنتاج. ولأن البيئة من حوله تقتضيه الإنتاج أيضا. ولأن الله قد خلق الجماعة الإنسانية وفيها طاقة من الظواهر الاجتماعية. ومن هذه الظواهر أن ينتج الأدباء ويسمع الناس أو يقرأوا»(١١٣).

ويؤكد هذا القول الأخير مبدأ مؤداه أن الأدب لا ينبغى أن يكون وسيلة إلى أى شىء خارجه، وأن الأديب لا يكتب إلا لأنه لا يستطيع إلا أن يكتب، ولا شك أن التسليم بمثل هذا المبدأ يعنى نفى المسئولية الاجتماعية عن الأديب، بمعناها «الواقعى» عند خصوم طَه حسين فى الخمسينيات، ويطرح السؤال عن إمكانية التوفيق بين هذا المبدأ والإلحاح على أن الأدب يتجاوز صاحبه ليحدث أثرًا فى الحياة الاجتماعية، خصوصا عندما يأخذ هذا الإلحاح شكل تأكيد إن الأديب

«لا ينشئ أدبه لفرد من الناس، ولا الجماعة محددة منهم، وإنما ينشئه لبيئته التى يعيش فيها ولهذه البيئة كلها»، وأن «الأدب الذى لا يتوخى إصلاح الجماعات الإنسانية من بعض وجوهها لم يوجد بعد» (١١٤). هنا، يعود طه حسين إلى فكرته الأخلاقية الأساسية المرتبطة بمرآة الضمير، ليرفع التناقض بين أفكاره، فيقول إن الأدب بطبعه خيّر. لأنه لا يصدر إلا عن الإيثار. ورغم أنه غاية فى ذاته بالنسبة إلى كاتبه إلا أنه يتجاوز هذا الكاتب ليحدث تأثيرا فيمن يتلقاه:

«والإصلاح والتغيير وتحسين حال الشعوب وترقية شئون الإنسانية أشياء تصدر عن الأدب صدورا طبيعيا كما يصدر الضوء عن الشمس»(١١٥).

و«الشمس» ـ فى هذا السياق ـ أشبه بالضمير. كلاهما يعطى دون أن يفكر فيمن يعطى. وكلاهما يمنح لأن المنح جزء من مقتضى طبعه الذى خلق له، ولماذا لا تقول - هنا ـ إن مسئولية الأديب، إزاء ضميره، عن المجتمع تتحول لتصبح لونًا من سجن الطبع، إذا صحت هذه العبارة؛ فالأديب لا ينتج حين يريد أو يراد منه، وإنما هو ينتج حين يريد الأدب. والأدب نفسه خير محض. لا يقبل أن يكون وسيلة لأنه غاية فى ذاته. وهو يجبر الأديب على الكتابة لأن الأديب لا يملك إلا الاستسلام لقوة الخير إذا تقمصته، وعندئذ يصبح الأديب مجرد وسيط سلبى لهذه القوة الخيرة التى تتوجه بمقتضى طبعها إلى حياة العقول والقلوب، فتوقظها وتكشف عنها الغطاء، وتدفعها إلى الارتقاء بالحياة، وتفتح أمامها الأبواب إلى عالم الجمال. و«الأدب لا يكون إلا جميلا. لأن طبيعته تقتضى ذلك. وهو لم يوجد إلا للسمو بالنفس إلى حيث تشهد المشاهد الرفيعة من الجمال»(١١٦).

قد نقول إن هذا الحل لا يرفع التناقض القائم بين الأفكار. ولكنه حل كاف من منظور طه حسين، لمواجهة مفهوم الالتزام «الواقعى»، بمعناه المحدد عند خصوم الخمسينيات. على أساس أن هذا المفهوم ـ فيما يتصوره طه حسين ـ يُخضع الأدب والفن إلى سلطان دقيق منظم، فيجعل منه أداة للإعلان ونشر دعوة بعينها. و«هنا يفقد الأدب والفنان حريتهما فمن المنطقى، فى ضوء هذا القياس الشكلى، أن تضيق حدود الأدب. ويتحول مضمون الأدب إلى أحداث تعكس وقائع اجتماعية، ومعنى هذا ـ فيما يقول طه حسين ـ أن الأدب لا ينبغى أن يصف

الطبيعة التى تعيش معها على هذه الأرض، أو يصور إحساس الفرد وشعوره ومناجاة نفسه(١١٨). ومعنى هذا ـ أيضا ـ إلغاء «الفن للفن» بكل مافيه من حق الأديب والجماعة فى الاستمتاع بالجمال، من حيث هو جمال واستجمام، وارتفاع عما يتصل بالمنافع العاجلة القريبة إلى ماهو أبقى منها وأرقى(١١٩). ويصبح الأدب ـ فى النهاية ـ وسيلة إلى إرضاء الحاجات اليومية وطريقا إلى بلوغ المآرب، وإطاراً ضيقا تفقد معه الحياة غناها الروحى، ويفقد الإنسان فيه حريته:

«وليست الحياة شبعا بعد جوع. وسعة بعد ضيق. وغنى بعد فقر فحسب. ولكن فيها شيئا آخر من هذا كله. وأقوم من هذا كله. هو هذا الروح الذى يحب الخير لأنه الخير. ويحب الجمال لأنه الجمال، والذى ينبغى أن يكون الشبع والرى والفن وسائل تمكنه من أن يجد غذاءه الفنى الرفيع. إن الذين يتخذون المادة غاية. أو يتعرضون لا تخاذها غاية. يهدرون مافى الإنسان من كرامة. وسيهبطون به إلى قرن من ألوان الضعة لا ينبغى أن يهبط إليه»(١٢٠).

إن هذا الروح المحلق الذى يتحدث عنه طه حسين ـ ذلك الروح الذى يحب الخير لأنه الخير، ويحب الجمال لأنه الجمال ـ يردنا إلى الضمير، ذلك الصوت السماوى الخالد، الذى يكمن وراء طبيعة الإنسان من سمو، ومافى أفعاله من خير. وبقدر ما يردنا هذا الروح إلى الضمير فإنه يحوّل الكتابة إلى صدور طبيعى لخير محض، لا يملك الأديب سوى أن يستجيب له. ولكن بقدر ما يسمو هذا الروح بالنفس، حيث «تشهد المشاهد الرفيعة من الجمال» يضفى على المهمة الاجتماعية للأدب طابعاً مطلقا، وأعنى طابعا لا يقترن فيه الأدب بطبقة محددة، أو بصياغة جمالية لشكل تعانيه مجموعة اجتماعية، بل يقترن الأدب بنزوع إصلاحى عام، مؤداه أن الأديب ينشئ أدبه، بمقتضى طبعه الخير، ليتوجه به إلى بيئته التى يعيش فيها «لهذه البيئة كلها». وبقدر ما ينطوى هذا الطابع على نزوع إصلاحى ينطوى على توحيد ضمنى بين الطبقات، وإلغاء ضمنى لصراعها، من حيث استجابتها إلى العمل الأدبى، فيتحول العمل الأدبى ـ بدوره ـ إلى تجسيد لمثل أعلى يسعى المجتمع كله ـ بوصفه مطلقا لا تمايز بين طبقاته، ولا تدابر بين مجموعاته ـ وراء الوصول إليه. ويصبح «العمل الأدبى الحق» ـ عند طه حسين ـ

قرين الضمير الذى يجسد هذا «الروح» الذى يحبّ الخير لأنه خير مطلق، ويحب الحق لأنه حق مطلق.

ولكن الضمير يتحول ليصبح أكثر تميزا، فيقترن بالمثل العليا. واستقلال الأديب عن الآخرين، واللذة التى يجدها عندما ينظر فيما يكتب «مصلحًا له يلتمس الكمال، أو محدقا فيه كما يحدق فى المرأة»[١٢١]، إن الأديب يريد أن يرضى عن نفسه قبل أن يرضى عنه الناس. «وليس شىء أشق عليه من أن يرضى عن نفسه. لأنه عسير لايحب المياسرة، ولأنه ينظر إلى مثل رفيعة. بعيدة المنال. لايكاد يدنو منها حتى تنأى عنه، ولايكاد يبلغها حتى تفوته» [١٢٢]. هذا اللون من النظر فى المرآة هو الذى يقلب شعار الواقعيين، فيما يتصور طه حسين، فيجعل «الحياة فى سبيل الأدب لا الأدب فى سبيل الحياة». كما أنه هو الذى يذكى جذوة الأدب فيرتفع به إلى آفاق «الأحاديث الفنية العليا»، تلك التى يجد فيها كل إنسان ـ كإنسان مطلق ـ صورة نفسه.

ولكن أهم عناصر الهجوم الذى وجهه طه حسين إلى واقعى الخمسينيات ـ فيما عدا السخرية الضمنية من مفهوم «الانحياز الطبقى» ـ هو أن واقعيتهم تحوّل الفن إلى محاكاة حرفية، فما أكثر ما تحدث إليهم ـ فيما يقول ـ بأن التصوير الفوتغرافى غير التصوير الفنى، و«أن الأديب الحقّ ليس أداة من هذه الأدوات التى نسميها الفونوغراف والتى تسجل الأصوات»[١٢٣]. إنه لايفهم من واقعيتهم ـ تلك التى تصاعدت إدانته لها فى مقاله «يونانى فلا يقرأ» (الجمهورية ١٩٥٤/٣/٥) وبلغت ذروتها الساخرة فى مقاله «واقعيون» (الرسالة الجديدة أول إبريل ١٩٥٦) ـ سوى أنها محاكاة فوتغرافية للجانب المادى من الحياة، وأنها تصوير فوتغرافى للمجتمع، يخضع إلى عقيدة منظمة تفقد الفن خاصيته النوعية المرتبطة بحريته.

والحق أن الواقعية التى قُدّمت إلى طه حسين كانت تعنى هذه الأشياء، خصوصا فى تطبيقاتها المتعجلة أو حماسها المنفعل، ولكن هناك فرقا بين «الواقعية» بوصفها نظرية أدبية فى ذاتها وبين تطبيقاتها النظرية أو العملية،

كما قدمها محمود أمين العالم أو عبدالعظيم أنيس أو محمد مندور فى الخمسينيات. لقد كانت هذه التطبيقات ـ رغم قيمتها التاريخية ـ سطحية فى الغالب؛ تنطلق من الحماس العاطفى أكثر مما تنطلق من التأصيل النظرى؛ وكانت النوايا الطيبة المحركة لها أكبر بكثير من الأدوات النظرية التى تسندها، ولم تكن مهمتها التبشيرية ـ التحريضية أحيانا ـ تتواكب مع العرض العميق، أو التحليل الدقيق، أو الاجتهاد الخلاّق فى فهم الأصول الفلسفية للنظرية ذاتها، بل على العكس. كانت (دوجماتية) هذه التُّطبيقات. أعنى عدم مرونتها وواحدية أفقها، قرينة النظرية الضيقة التى لاتلاحظ الجدل المتميز بين الوعى الأيديولوجى والإدراك الجمالى فى الأدب. وكانت «المنهاجية التامة» ـ فيما لاحظ على الراعى ـ قرينة النقد الذى يرتبط بالخنق لا الخلق كما لاحظ كمال عبدالحليم. وكان الإرهاب فى معاملة الكتاب قرين نظرة واقعية فى الظاهر. لكنها غير واقعية فى حقيقة الأمر؛ لأنها نظرة تخون روح النظرية وتشوهها وتعرضها عرضا منفرا. (١٢٤)

ورغم أن هذه التطبيقات كانت تتحدث عن العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون إلا أنها كانت تحوّل العلاقة بينهما ـ فى التحليل العملى ـ إلى علاقة شبيهة بعلاقة اللفظ والمعنى عند طه حسين، رغم الخلاف الظاهرى المعلن؛ فالمضمون هو الموقف الاجتماعى للكاتب، ويتمثل فى وقائع وأحداث اجتماعية، أما الشكل فهو الكيفية التى يصاغ بها المضمون. ولكن المضمون يتحول إلى أفكار تنتزع من الأدب باعتبارها كيانا سابقا على الشكل ليصبح الشكل ـ بدوره انعكاسا آليا لهذا المضمون السابق المجرد، مما يترتب عليه التوحيد بين الموقف السياسى الخارجى للأديب والعمل الأدبى ، وعدم الانطلاق من الطبيعة الأدبية للنص الأدبى، بل الانطلاق من الكيان القَبْلىَ للوعى الإيديولوجى المفترض سلفًا. وعندئذ يصبح الشكل وعاءَ لاحقًا لمضمون سابق، يسعى إلى شكله كما يبحث المعنى عن لفظ يحتويه. وتصبح العلاقة بين الإثنين علاقة مجاورة مكانية، شبيهة بعلاقة المجاورة التى تحكم الصلة بين اللفظ والمعنى فى البلاغة القديمة، ولن يفيد فى نفى هذه النتيجة ما قاله العالم وأنيس من أن صوره الأدب ـ أو شكله ـ ليست هى اللغة:

«بل هى عملية داخلية فى قلب العمل الأدبى فتشكيل مادته وإبراز مقوماته. ونحن لانصف الصورة بأنها عملية. مشيرين بذلك إلى الجهد الذى يبذله الأديب فى تصوير المادة وتشكيلها. بل لما تصف به الصورة نفسها فى داخل العمل نفسه.

فهى حركة متصلة فى قلب العمل الأدبى. تبصر بها فى دوائره ومحاوره ومنعطفاته، وننتقل بها داخل العمل الأدبى من مستوى تعبيرى إلى مستوى تعبيرى آخر حتى يتكامل لدينا البناء الأدبى كائنا عضويا حياً. وبهذا الفهم الوظفى للصورة يتكشف أمامنا ما بينها وبين المادة من تداخل وتفاعل ضروريين، فمادة العمل ليست يدورها معانى - كما يقول عميد الأدب والمدرسة القديمة - بل هى أحداث. لامن حيث أنها أحداث وقعت بالفعل. ويشير العمل الأدبى إلى وقوعها. بل هى أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبى نفسه: ويشارك التنوق الأدبى فى وقوعها وتحققها»(١٢٥).

إن فهم الشكل باعتباره حركة متصلة «فى داخل العمل» وفهم المضمون باعتباره أحداثا تقع «فى داخل العمل» أيضًا، إنما هو فهم لايميّز بين الطرفين. وأهم من ذلك أنه فهم يتحول - عند التطبيق - إلى الثنائية التى يسلم بها حسين نفسه، وأعنى ثنائية الداخل والخارج، والمعنى واللفظ. ولذلك وصف الكاتبان - العالم وأنيس - مضمون «يوليسيز » لجويس بأنه «الانهيار والتناقض والتفسخ والانحلال الذى تتميز به الحضارة [الرأسمالية] الحديثة(١٢٦)»، ويوازنان بين فلسفة الهرب من الحياة عند المازنى - مثلا - والهرب من الحياة فى «إبراهيم الكاتب»، لتنتهى الموازنة الآلية إلى التوحيد بين موقف البطل الروائى وموقف المازنى نفسه، على أساس أن الموقفين موقف واحد «قوامه التشاؤم واليأس والهروب والفردية المغرقة». ولا علاقة لهذا كله بأى نقد واقعى أصيل عميق. بل لا علاقة له بالعملية الداخلية التى أشار الكاتبان إلى وقوعها فى قلب العمل الأدبى، بل تحويل للعمل إلى مجرد ترجمة لأحداث وقعت بالفعل، يشير إليها العمل إشارة ترتبط بالفصل بين مضمونة (= الفكرة المجردة) وشكله الذى هو صياغة لهذه الفكرة، ولن ينفى هذه الثنائية الحديث عن التداخل والتفاعل، أو المستويات التعبيرية. أو الدوائر أو المحاور والمنعطفات. فهى كلمات فضفاضة. ما

لم ننتقل من الصيغة الثنائية نفسها إلى صيغة أخرى. لاتعتمد على لغة إنشائية غامضة. بل صيغة تسعى إلى إدراك دقيق للوحدة التركيبية للنص الأدبى. فتؤسس شيئا قريبا مما يطلق عليه - فى النقد الماركسى المعاصر - «علم النص»[١٢٧].

وإذا تجاوزنا الآلية بين الشكل والمضمون واجهتنا الآلية فى مفهوم الانعكاس الذى تستند إليه هذه التطبيقات، ومن ثم فهم الظواهر الأدبية باعتبارها انعكاسا مباشرًا لوقائع اجتماعية أو «أفكارًا» إيديولوجية. ممل يجعل الموازة بين الأعمال الأدبية وماتعكسه شبيهة بالموازاة بين الموضوع وصورته فى المرآة. فيسعى الناقد إلى المقارنة بين صورة وأصل. ويحوّل العمل الأدبى إلى محاكاة للواقع الاجتماعى، وهذا هو ما حدث - فى كتاب «فى الثقافة المصرية» (١٩٥٥) - حيث أدين إحسان عبدالقدوس لأنه عكس أفكار طبقته «الراقية». فأثار الشفقة عليها؛ كما أدين البطل الروائى للمازنى - فى «إبراهيم الكاتب» - لأنه عكس «أوهام البيئة الإقطاعية»، وأُتهمت «أهل الكهف» للحكيم بالرجعية لأنها عكست فهما مصريا للزمن يرتبط بأشد العصور نكوصًا ورجعية؛ وتحول نجيب محفوظ إلى «كاتب البرجوازية الصغيرة» لأنه عكس - فى رواياته - الوضع الاجتماعى لطبقته، فسجل مأساتها. دون أن يرى أبعد من هذه المأساة.. إلخ. أما الأعمال الأدبية الأولى لطه حسين وتوفيق الحكيم فهى «فوق كل شىء وثيقة اجتماعية مصرية خطيرة... من حيث إنها موقف اجتماعى محدد لكل كاتب منهما». [١٢٨] وليس لكل هذه التطبيقات من معنى سوى اقتراب هذا النقد الواقعى من مزالق المحاكاة. ليصح ما يقوله طه حسين من أن أصحاب هذا النقد «لم يريدوا أن يكونوا أصحاب فن وأدب وإنما أرادوا أن يكونوا أصحاب تصوير وتسجيل بأداة الفوتوغرافيا وأداة الفونوغراف»[١٢٩]. وما لم يقله طه حسين هو أن هذه الواقعية خلطت خلطا خطرا بين النقد الأدبى والسياسة العملية، وجعلت الناقد أشبه بقائد سياسى فَرِحَ بنفسه. يوزع صفات «الرجعية» و«التقدمية» على من يشاء.

ولكن هل هناك خلاف جذرى بين هذه الصيغة النقدية المنتسبة إلى الواقعية والصيغة التوفيقية عند طه حسين؟ وهل هناك فارق حقيقى بين أن يقول

عبدالعظيم أنيس إن نجيب محفوظ «كاتب البرجوازية الصغيرة» لأنه «يعكس» طبقته، أو يقول طه حسين إن أدب مونتنى ورابليه فى القرن السادس عشر «يصوّر حياة الطبقة الفرنسية التى كانا يعيشان فيها أصدق تصوير»(١٣٠)؟. لقد قلت من قبل إن تشبيه المرآة تشبيه مركزى فى فكر طه حسين النقدى؛ لأنه يقوم بدور تأسيسى مهم فى الربط بين عناصر هذا الفكر، على أساس أن العمل الأدبى مرتبط - دائما - بشىء خارجه. وإذا كان العمل الأدبى مرتبط بالمجتمع من حيث هو صورة له، تنعكس فى مرآة الأدب، فما الفارق الجذرى بين أن نسلم بنظرية الانعكاس، فى مستوياتها السطحية، أو نسلم بمقولة تين أو بعض الأفكار الوضعية؟.

إن المرآة - من هذا المنظور - عامل ربط يصل بين طرفين يبدوان متعارضين لأول وهلة، لكن تسطحهما التصورى يسهّل اتصالهما بواسطة المرآة، وإذا كان العمل الأدبى يصدر عن المجتمع فيصبح مرآة تعكسه، ثم يعود هذا العمل فيؤثر فى المجتمع فيصبح مرآة تغيره، فليس هناك أى فارق جذرى بين موقف طه حسين وخصوم الخمسينيات من الواقعيين، إنه واقع معهم فى إطار نفس الموقف، بكل مزالقه التى تنطوى على السلب؛ فتحوّل العمل الأدبى إلى محاكاة، وتجعل التغير فى الأدب صدى آليا لتغير المجتمع؛ وبكل ميزاته الظاهرية المنطوية على الإيجاب؛ إذا يؤكد الموقف العلاقة بين الأدب والمجتمع، وتأثير الأول فى الثانى. ويسلم بضرورة التغير فى الأدب. فيمهّد لتقبل الأشكال الجديدة. ولكن فلنتمعن - أولا - فى الوجه الإيجابى للموقف - عند طه حسين - لنرى إلى أين يقودنا فى نهاية المطاف.

٥ - الوجه الموجب للمرآة:

لاشك أن تسليم طه حسين بالعلاقة بين الأدب والمجتمع كان ينتهى به إلى تأكيد بعض الخصائص النوعية التى تميّز الصورة - فى المرآة - عن موضوعها الذى تعكسه. ومن أهم هذه الخصائص أن الصورة - فى المرآة - تتميّز عن موضوعها رغم تشابهها معه. وإلا أصبحت هى إياه. إن العمل الأدبى - بعبارة

أخرى ـ لن يؤثر فى أفراد المجتمع. لو كان محض نسخة حرفية من موضوعه؛ فالأديب الحق ـ فيما يقول طه حسين:

«ليس مسجلا لكلام الناس على علاته كما يسجله الفوتغراف. كما أن المصور الحق ليس مسجلا لواقع الأشياء على علاتها كما يصورها الفوتغراف. وإنما الفرق بين الأديب والمصور وبين هاتين الأداتين من أدوات التسجيل أنهما يصورّان الحقائق ويضيفان إليها شيئا من ذات نفسيهما. هو الذى يبلغ بها أعماق الضمائر والقلوب. ويتيح لها أن تبلغ الأديب والمصور من نفوس الناس ما يزيدان»(١٣١)

ان العمل الأدبى ـ بحكم خصائصه ـ يثير دوافع متباينة فى الآخرين. وهو لن يثير هذه الدوافع إلا إذا كان منطويا على تلك القيمة المضافة التى تجعل الصورة مؤثرة فيمن يتلقاها، هذه القيمة المضافة ترتبط ـ أول ما ترتبط ـ بقدرة العمل الأدبى على تحسين الأشياء وتقبيحها، مما يعنى أن العمل لايعكس موضوعه كما هو. بل يضيف إليه شيئا. يزيد من قبحه إن كان قبيحا. ويزيد من جماله إن كان جميلا. لكن العمل الأدبى لايلجأ ـ قط ـ إلى تحسين القبيح أو تقبيح الحسن. فتلك محض مغالطة يبرأ منها العمل الأدبى لارتباطه الدائم بالحقيقة وسعيه وراءها. إنه يجلو الحقيقة ـ كالضمير ـ مهما كانت الحقيقة مخيفة أو موجعة. ولكنه يتميًّز عن الضمير بأنه «يقصد إلى تجميل الحسن وتقبيح القبيح». ووسيلته إلى ذلك هى صدق الوصف والانفعال به. على نحو يجعلك ـ كقارئ ـ تحسّ بالصورة «وكأنها الشىء انتقل كل ما فيه من المعانى إلى نفسك فأحدث فيها كل ما يمكن أن يحدث من الانفعالات»(١٣٢).

والأمر ـ فى هذا التحسين والتقبيح ـ لايختلف كثيرا عما كان يسميه نقاد تراثنا باسم «التخييل»، وكانوا يعنون به أن العمل الأدبى ـ بحكم طبيعته التخيلية غير المحايدة، وبحكم انطوائه على نظرة ذاتية للأديب ـ ينقل عدواه إلى المتلقى، فيُعَدَّى به نحو فعل أو انفعال. ومعنى ذلك أن العمل الأدبى صورة خيالية لموضوع. ولأنه كذلك فإنه يعيد تركيب الموضوع لا لكى يقضى على وجود الموضوع، أو يدّمر خصائصه الأساسية التى يراها الأديب المتخيل، وإنما لكى يبرز الموضوع فى

صورة ذاتية فحسب، أى صورة تبرز الخصائص التى يراها الأديب. والذاتية - فى هذا السياق - تعنى موقفا من الموضوع الذى قد يراه الأديب حسنا أو قبيحا، كما أن تجليها الخيالى يعنى إعادة تركيب الموضوع على نحو يبرز الخصائص، فيزيد من المعانى؛ فينفر من الموضوع لأنه استثير - خياليا - بعملية التقبيح، أو يقبل عليه متأثرا بعملية التحسين. وإذن، فالعمل الأدبى يتصف - أول ما يتصف - بأنه صورة خيالية. يلعب خيال الأديب دورًا مهما فى تأليفها.

إن هذه الخاصية الخالية هى التى تفرّق بين العمل الأدبى فى الأدب وعمل الآلة «الفوتغرافية»، بل هى التى تفرّق بين الصورة الفوتغرافية والصورة فى لوحة الرسام. ذلك لأن العمل الأدبى مثل اللوحة فى الرسم. كلاهما من عمل الإنسان، وكلاهما يُظهر شخصية صاحبه ظهورا واضحا «نأنس إليه». وبقدر ما يمتاز كلاهما بالصدق والدقة يمتاز بالتأثير.

إن الخاصية الخيالية تعنى اللمسة الفردية فى مرآة الأديب. ومصدرها شدة تأثر الأديب بالأشياء، وتحويلها - بمجرد الشعور بها - إلى صور ليست غريبة على القارئ. أعنى صورًا قادرة - فيما يقول طه حسين - على استواء النفوس وامتلاك القلوب، فلا تكاد تلقى إلى الجمهور «حتى تخرجه عن طوره المألوف. وتملك عليه حسّه وشعوره. وتجعله يعيش مع الشاعر فى عالم جديد من الصور، يراها بعين الشاعر. ويحسها بحسه، ويتأثر بها كما يتأثر بها الشاعر نفسه»(١٣٣). ولكن هذه اللمسة الفردية نقيضة الإغراب والغلو والإسراف والشذوذ. إنها مرآة الكاتب الصادقة التى تصبح - لصدقها - كأنها مرآتنا.

قد يتميز عمل أدبى على عمل أدبى آخر بسبب بعد الخيال أو قُربه. ولكن مهما كان هذا التميز فليس هناك أى وجود لعمل أدبى دون الخاصية الخيالية. على أن هذه الخاصية - فى الوقت نفسه - لا تعنى انقطاع الصورة الخيالية (= العمل الأدبى) عن موضوعها، بل تعنى النظر إلى الموضوع فى ضوء جديد. يحمل صدمة التعرف المحركة للدوافع المتباينة إزاء الموضوع. «إن الخيال لا يخترع شيئا من لا شىء. وإنما يستمد صوره ونتائجه من الأشياء الموجودة، يؤلف

بينها تأليفا غريبا يبهر النفس ويفتنها». (١٣٤) و«أين هو هذا النابغة الذى يخترع شيئا من لاشىء. ويحدث أحداثا لاتتصل بما قبلها. ولا تتأثر بما حولها؟!».(١٣٥).

ولذلك يبدو الفرق واضحا بين «الخيال» و«الوهم» فى كتابات طه حسين. الوهم يخترع شيئا من لاشىء، ويؤلف بين أشياء لا ائتلاف بينها. ولذلك فلا مجال له فى العمل الأدبى، لأن العمل الأدبى مرتبط ـ دائما ـ بالحقيقة. ومتصل ـ دائما ـ بمجتمعه. وقد يستطيع كاتب أن يخترع أشياء يضيف بعضها إلى بعض. «دون أن يكون لهذه الأشياء أصل فى الحياة الواقعة»، لكن هذا الكاتب «سخيف حقا»، لأنه يتباعد عن الحياة الواقعة وعن الأدب معا. (١٣٦) أما الخيال فهو تأليف بين عناصر واقعة، على نحو لايدمر العلاقات القائمة سلفا بين هذه العناصر. ولذلك فهو استكشاف للحياة الواقعة وليس اختراعا لها. و«فرق ظاهر بين الاختراع فى الأدب والاستكشاف ، ولعل الاستكشاف يكون أصعب فى كثير من الأحيان من الاختراع» (١٣٧). إن الاختراع قد يعنى خلق ما لا يوجد، وقد يعنى الخلق من العدم.

أما الاستكشاف فهو التعرف على مغزى، ينبع من حسن التأليف والتنسيق بين عناصر ما هو قائم. ولذلك لابد أن يتصف العمل الأدبى ـ فى تصوير موضوعه ـ بالصحة والاستقامة، بحيث «لاينكره العقل ولايذهب فيه الخيال إلى غير حدّ».(١٣٨)

وتعنى ضرورة عدم إنكار العقل للعمل الأدبى ـ فى هذا السياق ـ أن العمل الأدبى يطير بجناحين، هما الخيال والعقل، وتلك مسلمة إحيائية بالغة الأهمية. وإذا كان الخيال يشير إلى تأليف العمل الأدبى فيشير إلى أن الأديب ليس مجرد محاك سلبى، أو أن حواسه «أدوات حاكية تحس الطبيعة فتنقلها وتصورها كما هو شأن أداة التصوير الشمسى أو شأن الفنوغراف»(١٣٩)، فإن العقل يشير إلى خاصية مقابلة تربط هذا التأليف بموضوعه. وإذا كانت الخاصية الأولى ـ الخيالية ـ تعنى تباعد الصورة عن موضوعها فإن الخاصية الثانية ـ العقلانية ـ

تعنى التصاقها بهذا الموضوع، فتشير إلى قدرة الأديب على الارتباط بموضوعه واتصاف صور مرآته ـ رغم خياليتها ـ بالدقة والأمانة والصدق.

والتوازن بين الخاصيتين قرين التوازن بين هذا الاتصال والانفصال الذى ينطوى عليه الأدب فى علاقته بالمجتمع. وأهم من ذلك أن التوازن قرين صيغة توفيقية ملحّة، تحاول أن تلغى تناقض الأطراف بالمصالحة بينها، لتؤكد ـ فى هذا السياق ـ التوازن بين العقل والخيال، وتحفظ للعمل الأدبى قدرته على التأثير؛ عندما تحفظ له الاعتدال بين الجنوح الرومانسى والإتزان الكلاسى. ولايكسب العمل الأدبى قدرته على التأثير ـ من هذا المنظور المعتدل ـ إلا لأن الأدباء «لم يعتمدوا على الخيال وحده وأنما اعتمدوا على الخيال واستغلوا العقل استغلالا عنيفا»، فكانوا «أصحاب خيال وعقل»[١٤٠]؛ ولذلك ارتفعت قيمة شعر خليل مطران لأنه «مقتصد يرى أن الشعر ليس خيالا صرفا ولا عقلاً صرفا وانما هو مزاج منهما»[١٤١]. وارتفعت قيمة أدب محمد السباعى لأنه «ينشئ لك أدبا هو مزاج من الواقع كأدق ما يكون، ومن الخيال المطلق كأشد ما يكون الخيال انطلاقا، ويبلغ بهذا المزاج أبدع ما يمكن أن يبلغة الكاتب من الائتلاف»[١٤٢].

وإذا اختل التوازن بين جناحى العقل والخيال هوى العمل الأدبى، وفقد جانبا من قيمته عند طه حسين، إما لطغيان العقل وتحول الأدب إلى تجريد يخلو من الخيال، وإما لطغيان الخيال وغلو الأدب فى البعد عن الحياة الواقعة. هكذا اهتزت قيمة «رجعة أبى العلاء» للعقاد، لأن العقاد «أراد أن يغلِّب خياله على عقله فلم يصنع شيئا، لأن عقله كان فى هذه المرة أقوى من خيالة». [١٤٣] وضعفت «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم لأن الفلسفة والعقل غلبت الكاتب، فسيطر العقل على المسرحية التى أصبحت خليقة بالقراءة لا التمثيل[١٤٤]. وفى المقابل من ذلك اهتزت قيمة «نحو النور» لإبراهيم المصرى. حيث جنح الخيال فضاع العقل، ولم تظفر المسرحية «برضا الفن والأدب، وملاءمة المنطق والحق، والقرب من الحياة الواقعة»[١٤٥]. تماما مثلما اختل جانب من شعر على محمود طه لأنه «يغلو فى الخيال أحيانا حتى يجاوز المألوف، ويتورط تورطا فاحشا فيما عاب النقاد به أبا تمام، فهو يجسم ما لا سبيل إلى تجسيمه»[١٤٦].

وعندما يتصف العمل الأدبى بالتوازن القائم بين الطرفين المتعارضين للخيال والعقل يتسم بصفة أخرى هى «المشاركة» التى تؤكد اقتراب العمل الأدبى من الحياة الواقعة وعدم تباعده عنها. قد تبدو هذه الصفة مراوغة فى الشعر، ولكنها موجودة فيه، لأن الشعر تصوير يجد كل إنسان فيه بعض مايعانيه. وإذا كان الشعر يحقق عملية مشاكلة الحياة الواقعة على نحو أكثر ذاتية فإن هذه الصفة تتحقق فى القصة والمسرح على نحو أكثر وضوحا، إذ أن كليهما يقدم أحداثا وشخصيات تصور مجتمع الكاتب. أو أى مجتمع آخر، يتخذه الكاتب وسيلة لتمثيل غير مباشر لمجتمعه. ولذلك تبدو أهمية إيهام التخييل الذى تنطوى عليه القصة أو المسرحية. فرغم أنهما بمثابة عالم خيالى، إلا أنه عالم يقود المتلقى إلى الحياة الواقعة، بل يشعر المتلقى أنه يطالع فيه حياة فعلية. ويؤكد هذا الشعور - عند المتلقى - التفاصيل التى يركز عليها الكاتب فنقل بها إلى المتلقى وقع المشهد الحى والتفاصيل الحميمة للحياة الاجتماعية. وربما كانت هذه إحدى الميزات المهمة للقصة، إذ إنها من خلال تفاصيل الوصف والتصوير تمكن القارئ من معايشة الحدث ومعاينته، كما لو كان يعاين حدثا فعليا فى الحياة . وأنت - ككاتب - لاتحسن الوصف والتصوير - فيما يقول طه حسين - لشىء من الأشياء «إلا إذا وصلت به ملحقاته التى تكمله وتعطيه صورته النهائية»(١٤٧). وإذا وضعت هذه التفاصيل، أو الملحقات، فى مكانها المناسب انتقل الإحساس بالحدث إلى المتلقى انتقالا كاملا، بل اختلطت عليه الحقيقة بالفن. وإذا كانت القصة «ترسم الحياة رسما قويا صادقا»(١٤٨) فمن الطبيعى أن ينسى القارئ أنه يقرأ «أحدوثة» و«يستيقن أنه «يشاهد الحياة» (١٤٩)، فيصل إلى تلك الحالة التى يصفها طه حسين، عندما يخاطب قارئ المسرحية قائلا: «إنما تحسّ أنك تشهد أو تقرأ شيئا شائعا كأنك تشهده وتقرأه كل يوم»(١٥٠). ذلك لأن التمثيل «يقصد به قبل كل شىء إلى تصوير الحياة الواقعة». (١٥١) وكل قصة من القصص «يجب أن تكون... مرآة صادقة لطبيعة الخلق»(١٥٢). فإذا كانت القصة كذلك فلن تشعر كقارئ أنك تشهد مسرحية أو تقرأ قصة «وإنما يملكك شعور قوى هادئ بأنك تشهد فصلا من

فصول الحياة»[١٥٣] ، لأن القصة «تصور حياة الناس كما يحبونها فى غير إغراب ولا إبعاد»[١٥٤].

وما يقال من القصة أو المسرحية تعميمًا يمكن أن يقال عن الشخصية تخصيصا. ويعنى طه حسين «الشخصية التى قصد الكاتب إلى تصويرها، واتخذها مرآة لعصر من العصور. ووسيلة إلى نقد جيل من الأجيال»[١٥٥] وقد يرسم الكاتب شخصية خيالية، ولكنه لايقصد بهذه الشخصية إلى شخص بعينه بل صورة عامة، تنطبق على أشخاص كثيرين. ولذلك فهو يكوِّن شخصيته من أشخاص كثيرين «يأخذ من أخلاق كل واحد منهم طرفا، ثم يضيف هذه الأطراف بعضها إلى بعض، فينشئ منها صورة قد تعجب أو لاتعجب، ولكنها لاتخلو من عبرة وموعظة، ولعلها أن تحمل الناس على أن يصلحوا من أمورهم ويخفوا من شرورهم». [١٥٦] ولذلك يغدو الأشخاص الخياليون ـ فى القص ـ «أعظم أثرا وأشد سلطانا على حياة الأحياء من الأشخاص الذين يستمتعون بالحياة الواقعة التى لا شك فيها ولاريب»[١٥٧].

وقد يرسم الكاتب المعاصر شخصية من شخصيات التاريخ، ولكنه لايرسمها أو يصورها. كما كانت عليه تماما فى الماضى ، أو كما يراها التاريخ، فتفقد الشخصية طبيعتها الخيالية التى تجعل منها شخصية أدبية. إنه يصورها كما يراها هو، أو كما يجب أن يراها. ولكن رؤيته لها ـ مهما كانت خيالية ـ لاتدمر حقيقة الشخصية التاريخية، بل تؤلف عناصرها على نحو لايختلف عن جوهر الحقيقة، ولايتعارض تماما مع التاريخ، وبذلك يخلق الأديب شخصية أدبية تاريخية فى الوقت نفسه تاريخية لأنها لم تلغ التاريخ، وأدبية لأنها توصل ما يريده الكاتب من هدف اجتماعى ذى محتوى أخلاقى، بما تعكسه الشخصية بوصفها مرآة، تنطوى على قيمة مضافة. ومن المحقق ـ فيما يقول طه حسين ـ أن هناك أشخاصا من الحق على الأديب أن يصورهم للناس «فقد يكون فى تصويرهم، إلى جانب النفع الفنى. نفع خلقى واجتماعى»[١٥٨].

وتفضى مشاكلة الحياة الواقعة إلى خاصية أخرى لايتحقق الإيهام إلا بها، وأعنى خضوع العمل الأدبى إلى قوانين الحياة من الواضح ـ عند طه حسين ـ أن

العمل الأدبى لن يصل إلى القارئ، أو يؤثر فيه، إلا إذا كان خاضعا لنفس القوانين التى تخضع لها حياة القارئ نفسه. صحيح أن قوانين الطبيعة ـ فيما يقول طه حسين ـ «لاتستطيع أن تثبت أمام قوانين الفن»(١٥٩). ولكن عدم الثبات لا يعنى المجافأة بين قوانين الفن والطبيعة. إن القوانين الأولى أثر من آثار الثانية، لأن الفن يستهدى الطبيعة، بل إنه لا يغيرها ـ إذا أراد ـ إلا إذا كان معتمدا على منطقها. ولولا ذلك لاقتصرت القصة على حكاية الأحداث وسرد الوقائع دون أى رابط أو نظام. إنها «فقه لحياة وما يحيط بها من الظروف، وما يتتابع فيها من الأحداث»(١٦٠) وبقدر ما تتبع مادتها من حياة الناس، ينبع نظامها من تتابع الأحداث التى يعيشونها فيخضع إلى قانون العلّية الذى تخضع إليه الحياة نفسها. وعندما يخضع نظام العمل الأدبى إلى هذا القانون يوضع كل شىء منه فى موضع محتوم «لا يستطيع أن يتجاوزه ولا ينبغى له أن يتقدم أو يتأخر»(١٦١) وعندئذ تتصل عناصر العمل الأدبى وأجزاؤه وأحداثه، على أساس من علاقة السبب بالمسبب، أو العلة بالمعلول، وتجرى أحداث العمل مطردة مستقيمة «يتبع بعضها، وينتج بعضها من بعض، حتى تنتهى إلى نتيجتها الطبيعية المعقولة»(١٦٢).

وأوضح مظهر من مظاهر خضوع العمل الأدبى للقوانين التى تخضع إليها الحياة ـ لو تجاوزنا السببية ـ هو أنه ينطوى على ما تنطوى عليه الحياة نفسها من ثنائية لافتة، تجمع بين الخير والشر، والفرح والحزن، والبساطة والتعقيد. ولذلك لانكاد نمضى فى قراءة مسرحية ناجحة، حتى نجد فيها «أحسن الالتئام بين الحياة الواقعية وما فيها من خشونة وغلظة وتعقيدة». (١٦٣) ولانكاد نطالع رواية ناجحة حتى نجد الروائى يصوّر لنا الحياة، وكأننا نعيش بين ناسها «فنضحك حين يضحكون ونحزن حين يحزنون»(١٦٤). وقد يرى الأديب الحياة كما هى، أو كما يجب أن تكون، لكنه ـ فى النهاية ـ يمثل جانبا من جوانبها، بكل ما ينطوى عليه هذا الجانب من خير وشر. وهذا طبيعى إذ «ليس فى الحياة جمال خالص وليس فيها خير خالص، وإنما جمال الحياة وخيرها رهين بقبح الحياة وشرها»(١٦٥) وبقدر ما يعنى هذا كله أن العمل الأدبى يخضع إلى منطق الحياة

فإنه يعنى أن العمل الأدبى «يعدل عن المنطق النظرى إلى منطق الحياة الواقعية، أو هو يكشف أمامك هذه الحياة الواقعية حتى تلمس منطقها بيدك»[١٦٦].

وإذا كان منطق الحياة يعنى ذلك المزيج من الخير والشر يعنى - قبل ذلك كله - أن الحياة لاتقوم على المصادفة، وأنه لامكان فيها للفوضى، بل تلازم العلة والمعلول، والثبات الحتمى الذى يجعل من الحياة نفسها آثارا لازمة «لطائفة من القوانين المحتومة». [١٦٧] وعندما يخضع العمل الأدبى لهذه القوانين المحتومة، فإنه يتحول إلى كيان تترابط عناصره «فى نظام متسق سهل لا لبس فيه ولا التواء»، [١٦٨] وفى «وحدة ملتئمة الأجزاء حسنة التأليف فيما بينها[١٦٩]، وفى «بناء محكم متقن... ليس فيه ما يزيد على الحاجة»[١٧٠]. لكن هذه الوحدة - فى البناء والتأليف - لاتتعارض مع التنوع فى النهاية، فالحياة نفسها تقوم على هذين المبدأين. وعندما ينعكس ما فى الحياة على العمل الأدبى يتصف العمل بخاصيتين يبلغ بهما أقصى ما يقدر من النجاح، وهما: «الوحدة التى لاتغيب عنك لحظة، والتنوع الذى يزود عنك السأم، ويحيل إليك أنك تحيا حياة حافلة مختلفة المظاهر والمناظر والأحداث» [١٧١].

٦ - الوجه السالب للمرآة:

إن ما يربط بين هذه الخصائص جميعها هو أن العمل الأدبى «مرآة صادقة... لحياة الناس»[١٧٢]. ولكن أليست كل هذا الخصائص، رغم ما قد يبدو فيها من إيجاب ظاهرى، تردنا إلى جوهر المحاكاة؟. إن هذا التوازى اللافت بين الصورة وموضوعها، وبين العمل الأدبى والمجتمع، ينقلنا - دائما - من العمل إلى أصله، ويرد تميز العمل الأدبى إلى إضافة خيالية من قبيل التحسين والتقبيح، ويكبح حركة الخيال فى التأليف فيردها إلى العناصر الأساسية للموضوع عن طريق العقل. والعقل - بدوره - يقودنا إلى ضرورة المحافظة على سلامة الأصل وثباته، فيؤكد ضرورة مشاكلة الحياة، فيرد نجاح العمل الأدبى إلى عدم تمييزنا - كقراء - بين ما نطالعه فيه وما نشاهده فى الحياة الواقعة، بحيث لايصبح للعمل الأدبى قيمة إلا إذا كان ملتئما مع حقائق الحياة، خاضعا إلى قوانينها المحتومة، وهنا

لابد أن يثار السؤال عن الفارق بين العمل الأدبى والترجمة المؤثرة، إن الفارق بين الإثنين يختفى، بل يصبح العمل الأدبى مجرد ترجمة مؤثرة لأصل ثابت، أعنى ترجمة تستجيب إلى أصلها فلا تغايره، إلا من حيث هى إضافات هامشية فى النهاية، إن ما أثبته الخيال نفاه العقل، ولم يفلح التوازن بينهما إلا فى قص جناح كليهما، وما تأكد بغنى الوحدة من خلال التنوع محنه وطأة القوانين الخارجية المحتومة، فضاع الفرق بين منطق العمل الأدبى ومنطق المحاكاة.

وإذا تجاوزنا عن غموض كلمة الحياة نفسها، وإذا تجاوزنا عن فصل الفن عن الفوتغرافيا - وهو فصل ساذج - فمن الصعب أن نتجاوز عن التناقض القائم بين عناصر الصيغة التوفيقية. ويبرز سؤال آخر عن الكيفية التى يستطيع بها الأدب تغيير المجتمع والتمهيد للثورة وهو خاضع إلى قوانين الحياة المحتومة على هذا النحو؟! لقد تأكدت حرية الأديب وحرية الأدب، لكن هذه الحرية التى كان طه حسين يلوح بها - دون كلل - فى وجه أنصار الواقعية، تصبح حرية مراوغة، مجازية أكثر منها حقيقية، لو نظرنا إليها - أولا - من منظور الجبر التاريخى الذى يحكم عمل الأديب؛ ولو نظرنا إليها - ثانيا - من منظور الطبائع الفطرية الذى يجعلها تولد بمولد الأديب، دون أن تكون لتجربته التاريخية دخل فى تشكلها؛ ولو نظرنا إليها - أخيرا - من منظور الآلية العفوية التى تجعلها مرادفة لضوء الشمس وعطر الزهرة ولذلك لاتتحول هذه الحرية إلى عنصر فعال من عناصر الخاصية الخيالية للعمل الأدبى، بل تقترن بحركة الخيال التى يجبرها العقل على الاعتدال؛ فتنقلب الحرية لتصبح قرينة الجموح الخطر للخيال، وتشجب تدريجيا تحت وطأة التلازم بين العلة والمعلول والمشاكلة بين صور المرآة وموضوعها.

وليس من الضرورى أن نكرر - هنا - ما يقوله بعض النقاد المعاصرين من أن الخلق الفنى انحراف وتغيير للواقع وتحويل له وفقا لقوانين الفن الخاصة، وإن أثر الفن يكمن أساسا فى تشويه الواقع، بل نقول: إن أثر العمل الفنى فى سجن المشاكلة مع «الحياة الواقعية» وإخضاعه المحكم لقانون العلية، يؤكد أننا فى قلب المحاكاة الذى ينبض - دائما - بالصدق. والصدق تطابق بين طرفين، وعلاقة

يذعن فيها المعلول إلى علته، ومادمنا فى قلب المحاكاة النابض بصدق المطابقة فإننا لن نكون أصحاب فن وأدب بل أصحاب تصوير وتسجيل. وكيف يمكن أن يكون نتاج الأديب «صدى لحياة الناس» ومشاكلاً لقوانين الحياة الواقعة المحتومة، ويكتسب القدرة ـ مع ذلك ـ على تغيير المجتمع أو تحقيق الثورة التى يحلم بها الأدباء؟ وكيف يمكن أن يحرر الأديب غيره وهو سجين هذه الحرية التى يولد بها دون أن يكون له دخل فيها؟ إن الوجه الأول للحرية ـ كالوجه الأول للمرآة ـ نقيض الوجه الثانى لها، لايتصل كلاهما إلا على أساس من هذه المجاورة التى يفرضها التوفيق، والمجاورة التى لاتلغى التناقض بين الأطراف. وعندئذ تُثَبتُ الحرية وتُنَفَى بنفس القدر. وتغدو لمرآة الأدب فاعلية مستقلة بنفس القدر الذى تنفى عنها هذه الفاعلية. وبقدر ما تضيع حرية الأدب والأديب التى أريق حولها كثير من المداد يتحول العمل الأدبى إلى وثيقة اجتماعية تاريخية، وأعنى وثيقة تنفى الخصائص السالبة للمحاكاة فيها الخصائصَ الموجبة للخيال، وتخنق صرامة الوحدة السببية ثراء التنوع وجموح الاختيار الذاتى للأديب.

ويتحول العمل الأدبى، بسبب ذلك، تدريجيا، إلى وسيلة تخدِّر وعى المتلقى بمجتمعه، وتنقله من منتج مشارك فى العمل الأدبى، إلى مستهلك سلبى للعمل؛ فلا يتجاوز وضع المخدَّر المذعن إلى وضع المشارك الفعلى فى تغيير المجتمع وتطويره. لقد أراد طه حسين للعمل الأدبى أن يمكّن القارئ من أن يرى نفسه وغيره من الناس، من الناحية التى تجعل بين القارئ وبين الناس شبها، فتعطفه على الناس وتعطف الناس عليه. وقال طه حسين للقارئ: إن علامة العمل الأدبى العظيم هى إحساسك بأن العمل يخادعك عن نفسك فتشعر بأنك تشارك فى حياة هادئة، يملكك فيها شعور قوى هادئ «بأنك تشهد فصلا من فصول الحياة، أو تطلع على صورة من صور الحياة. ومن هنا كان ما تشعر به من لذة أو ألم صادقا لأنه لم يتكلف ولم يتعمد، وإنما نشأ فى نفسك كما تنشأ فيها اللذات والآلام اليومية أمام هذه المظاهر الفطرية التى تبعث فى النفس اللذة والألم»(١٧٣). تلك ـ تحديدا ـ صفات العمل الأدبى الذى يقوم على المحاكاة. وأهم خاصية لمثل هذا العمل هى التخدير المصاحب لعملية التلقى.

والتخدير صفة تعنى إلغاء الوعى النقدى عند القارئ. إنه يشعر ـ وهو يتابع مثل هذا العمل القائم على المحاكاة ـ أن كل شىء ساكن هادئ، وأن مشاعره نفسها هادئة، وأن ما يتخلّق مع هذه المشاعر لايتجاوز اللذات والآلام اليومية العادية، وأن ما يحدث لايعدو أن يكون دوّامة صغيرة سرعان ما تنداح ليبقى سطح الوعى ساكنا كما كان. وبدل أن تهتز أعماق الوعى ـ عند هذا المتلقى ـ يهتز السطح، فيظل مخدرا مستهلكا. وبدل أن يتحول العمل الأدبى إلى قوة تعصف بنظام الوعى. لتدفع إلى إعادة النظر فى كل شىء. وإعادة تقويم كل شىء، ليتخلى المتلقى عن سلبيته، ويساهم بدل أن يستهلك، يَبقى العمل الأدبى المحاكى ـ بكسر الكاف ـ على حذر المتلقى، بل يزيد من هذا الخَدَر، فيوهنَ من وعية النقدى. وينحو به إلى التسليم العاجز بثبات نظام الحياة، والإذعان إلى كل ما هو ثابت فى مجتمعه.

وإذا كانت حرية المتلقى تضمر إزاء هذا العمل؛ إذ لاشىء يترك له. ولا فجوات تستفزه إلى إكمال العمل، ولا أسئلة معلقة تجبره على إيجاد الحل؛ فإن انتفاء هذه الحرية يتجاوز العمل ليدعم الاستجابة السلوكية السالبة فى حياة هذا المتلقى؛ فلا يتجاوز الأمر هذه «العبرة والموعظة» التى «لعلها أن تحمل الناس على أن يصلحوا من أمورهم»(١٧٤)، بدل أن تفجر فيهم الوعى بضرورة تغيير حياتهم أما العمل الأدبى نفسه فإنه يبقى هادئا ساكنا. يقوم على الائتلاف المعتدل بين العقل والخيال، ويؤكد ـ ضمنا ـ بمشاكلته للحياة أن ما هو قائم سيظل قائما. وإذا كانت تفاصيله تردنا إلى الحياة فإنها تردنا إليهخا، بوصفها هذا المزيج المعتدل من الخير والشر، والقبح والجمال، والنعيم والبؤس، والسعادة والشقاء، فتوهمنا هذه التفاصيل بأزلية العلاقة بين هذه الأضداد، وتثبت فينا قناعة الرضى التى تفترض «أن تمايز الأشياء وتفاوت الأحياء أصل من أصول الوجود. فلولا الفقر ما كان الغنى، ولولا البؤس ما كان النعيم، ولولا الانخفاض ما كان الارتفاع، ولولا الضيق ما كانت السعة». (١٧٥) وأذن فلا خيرَ فى الحياة «إذا لم تكن حزنا وسرورا، ولذة وألما، وجدا ولهوا»(١٧٦). ونتنقل خلال خَدَر هذا التسليم إلى تقبل الوسطية فى كل شىء، بل إلى تقبل بؤس الحياة نفسه بوصفه

منطقا طبيعيًا، ونتعقل وضعنا فى البؤس والنعيم، أو الشر والخير، بوصفه الوضع الطبيعى، ونتقبل العمل نفسه بوصفه المرآة التى تعكس هذا الوضع الطبيعى.

وقد تَخِزُنا هذه المرآة حينا، أو توقظنا كما يوقظنا الضمير، ولكننا سرعان ما نعود إلى ما نحن عليه، فنرى الحياة كما هى «قد امتزج حلوها بمرها، واختلط خيرها بشرها، وليس للإنسان أن يحتكم فيها، ولا أن يجعلها صفوا خالصا، وإنما الإنسان مضطر أن يحتملها كما تأتى، فيستمتع بما فيها من خير، ويصبر على ما فيها من شر [177]. هكذا نعانى اللذات والآلام اليومية أمام هذه المظاهر الفطرية الطبيعية للمرآة، تلك التى تخدرنا فى حضرة القوانين المحتومة التى تقوم عليها الحياة، والتى ليست من صنعنا، ولا قبل لنا بتغييرها. وعندئذ نتقبل الحياة دون وعى، تماما كما نتقبل العمل الذى هو صورة صادقة أمينة لها. وإذا كان العمل الأدبى وثيقة لهذه الحياة فإنه يصبح وثيقة على عجزنا وخدرنا، لو تقبلنا وجوده القائم على المحاكاة.

وإذا تجاوزنا أثر الخدر الذى يحدثه فينا العمل القائم على المحاكاة إلى الأثر الذى يحدثه فى الناقد وجدنا النتيجة متقاربة، بل وجدنا الناقد بعد أن سلم - ضمنا أو صراحة - بمبدأ المحاكاة فى العمل الأدبى يتراجع عن بعض الخصائص النوعية التى أثبتها للأدب. ويتناسى الجوانب الموجبة التى أعلنها عن قدرة العمل الأدبى على تغيير الحياة نفسها. وعندئذ يرى الناقد العمل الأدبى بوصفه وثيقة اجتماعية تاريخية. يبحث فيها عن «مرآة صادقة صافية لحياة الناس» فينسى الوجود الموضوعى للعمل نفسه، ويشغل بالمقارنة بينه وبين الحياة السابقة عليه. ولعل الأدق أن لانتحدث عن نسيان الوجود الموضوعى للعمل - فى هذا السياق - بل تقول: إن العمل الأدبى بعد أن أصبح «مرآة صادقة صافية » صار محاكاة لحياة الناس، فلم يعد أمام الناقد غير المقارنة بين الطرف المحاكى - بكسر الكاف - والطرف المحاكَى - بفتحها - على نحو يتناسب مع المرآة الصافية الصادقة، أو الوثيقة التاريخية الاجتماعية. يقول طه حسين:[178]

«ولولا أن الأدباء يشاركون فى الحياة الواقعية بأدبهم لما أمكن أن يلهج مؤرخو الآداب بهذه الجمل التى يلحون علينا بها من أن الأدب صورة لعصره ومرآة لبيئته ومن أن الأدب مصدر من مصادر التاريخ».

إن الأدب يقترب من الوثيقة التاريخية ـ فى هذا النص ـ اقترابا يدنى بهما إلى حال من الاتحاد، فيصبح الأدب وثيقة تاريخية تقدم كل العون إلى المؤرخ الذى يستخدم الأدب بوصفه مصدرا من مصادره. ولهذا السبب قال قدماؤنا(١٧٩):

«إن الشعر الجاهلى ديوان العرب. لأنهم لم يكادوا يعرفون شيئًا من أمر هؤلاء الجاهليين إلا من طريق هذا الشعر. ومن المحقق أن الشعر الإسلامى ديوان العرب فى القرن الأول للهجرة. وأنك إذا اعتمدت على المصادر التاريخية وحدها أضعت أشياء خطيرة جدا من حياة المسلمين فى ذلك العصر. وأكاد أعتقد أن الأمر كذلك بالقياس إلى حياة الأمة العربية على اختلاف عصورها وأطوارها وبيئتها وأكاد أعتقد كذلك أن شأن الأمم الأخرى فى هذا كشأن الأمة العربية.

وما دام الشعر العربى على امتداد عصوره «مرآة لحياة الجماعة» فمن المؤكد أننا لانعرف شيئا يصور الأمة العربية أصدق تصوير مثل الشعر العربى، الذى هو وثيقة تاريخية تدرس كما تدرس الوثائق التاريخية، لأغراض تتصل بتفهم الأصل الذى تعكسه مرآة الأدب والتاريخ معا. ومعنى هذا أننا لن نتوقف ـ من هذا المنظور ـ عند العمل الأدبى إلا بقدر ما يزودنا بمعلومات تاريخية عن موضوعه أو أصله الخارجى، ولذلك:

«لا نبتغى من الأدب والتاريخ رواية الأعاجيب والعظات. ولا إرضاء الذوق والميل الفنى، وإنما تتخذ الأدب والتاريخ مرآة للأمم. وسبيلا إلى فهم حياتها العقلية والشعورية. وإلى فهم ما خضعت له من ألوان النظم المختلفة»(١٨٠).

وليس لنا أن نناقش إمكانية اتخاذ الأدب مصدرا من مصادر التاريخ ما ظل ذلك من عمل المؤرخ فحسب. فلا يدخل فى صميم النقد الأدبى. ولكن المشكلة أن طه حسين يؤمن ـ بحكم صيغته التوفيقية المعتمدة على المرآة ـ أن هذا البعد التاريخى الوثائقى للأدب يمثل أحد جوانب قيمته التى يجب على ناقد الأدب أن يعنى بها، وفى هذا الإيمان خطورته التى تؤدى إلى النظر إلى الأدب بوصفه

وثيقة. وهو نظر كامن فى طبيعة تشبيه المرآة نفسه. فما دام العمل الأدبى يعكس حقائق؟ بالجماعة. فهو وثيقة اجتماعية تاريخية بالضرورة. وما دام ما فى الأدب من انعكاس حقائق خارجية أمر مرتبط بماهيته ووظيفته. بوصفه مرآة. فمن المنطقى أن يمثّل هذا البعد جانبا من جوانب قيمة العمل الأدبى. فيختلط دور المؤرخ بدور ناقد الأدب. وتسعى الاستجابة النقدية - فى جانب من جوانبها - إلى الإلحاح على إبراز التماثل حينا. والتطابق أحيانا. بين النص الأدبى من جهة والحقائق التاريخية والاجتماعية من جهة أخرى. وبقدر ما يحوّل هذا المعنى النص الأدبى إلى وثيقة تاريخية يحوّل الأدب إلى محاكاة خارجية للمجتمع. ويحول النقد إلى تاريخ للنص أو استنطاق تاريخى له.

ومن الطبيعى - والأمر كذلك - أن يبحث الناقد عن صدق النصِّ من الناحية التاريخية والاجتماعية. والصدق صفة تشير إلى تطابق بين شيئين كما قلت. وهما: العمل الأدبى والحقائق التاريخية الاجتماعية التى تنعكس فى مرآته. وحركة النقد - فى هذا الجانب - حركة تبدأ بالنص بوصفه صورة لموضوع خارجى. وتنتهى بتأكيد التطابق بين الصورة والموضوع. لتختفى الخاصية الخيالية. ويضيع الفارق بين الصورة الفوتغرافية والصورة فى مرآة الأدب. وبذلك يعود طه حسين الذى اعترض على تين إلى أبسط مقولات تين. فلا يعنى بالعمل «إلا من حيث هو أثر من آثار العصر الذى عاش فيه والبيئة التى خضع لها»(١٨١). وعندئذ تتحد قيمة العمل الأدبى مع صدقه التاريخى. فيرتفع شعر ابن أبى ربيعة - مثلا - لأننا نجد فى هذا الشعر أصدق مثال للعصر والبيئة اللذين كان يعيش فيهما:

«وإن المؤرخ الذى يريد أن يدرس حياة الأرستقراطية القرشية فى الحجاز أثناء القرن الأول للهجرة يجب أن يلتمس هذه الحياة فى شعر عمر بن أبى ربيعة. قبل أن يلتمسها فى أخبار التاريخ وحوادثه المختلفة... والمؤرخ الذى يريد أن يدرس حياة المرأة العربية المترفة فى هذا القرن الأول يجب أن يلتمس هذه الحياة فى شعر عمر بن أبى ربيعة. فلن يظفر فى مصدر آخر من مصادر الأدب والتاريخ

بمثل ما يظفر به فى هذا الشعر... والمؤرخ الذى يريد أن يدرس الصلة بين الرجال والنساء فى هذا العصر يجب أن يلتمس ذلك عند عمر بن أبى ربيعة. فسيجد منه فى شعر هذا الشاعر كل ما أراد»(١٨٢).

ومادام الشعر يمكن أن يستغل بوصفه وثيقة تاريخية ـ على هذا النحو ـ فمن الممكن أن نتخذ الشعر والشعراء «مقياسا للحكم على العصر» (١٨٣). ومن هذا المنظور يمكن القول إن الشعر الجاهلى. كله أو بعضه. منتحل لأن الصورة التي يقدمها لا تنطبق على الأصل التاريخي. وذلك في ضوء مبدأ مؤداه:

«إذا كان الشعر في لفظه ومعناه مرآة لحياة الشاعر خاصة. ولحياة البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها الشاعر بوجه عام فيجب أن تكون المعاني التي يقصد إليها شعراء الجاهليين ملائمة لحياة البادية في صورها وأغراضها وموضوعاتها فإذا وجد في شعر بعض هؤلاء الشعراء ما يخالف هذا القانون فيجب أن نلتمس الجلة لتفسيره. فإن وجد في حياته ما يفسر هذه المخالفة فذاك. وإلا فالشعر منحول»(١٨٤).

قد يسلم طه حسين بحق الأديب في التباعد عن «الحياة الواقعة» ولكن العقل الذي يكبح الخيال يردنا إلى أسر هذه الحياة. فيؤكد ضرورة الحفاظ على ثبات الموضوع. والإبقاء علي الحقيقة التي يحاكيها الأدب. إذ «يجب أن تكون غاية صاحب الفن. مصورا كان أو رساما أو شاعرا أو كاتبا. أن يقصد إلى الحقيقة»(١٨٥). وليس من الحق «أن هناك تناقضا بين الجمال وبين الحقيقة»(١٨٦). ولا يقبل أي تباعد خيالي عن «الحياة الواقعية» إلا من حيث هو ترجمة مؤثرة لها، ولذلك يمكن القول إن رثاء حافظ ابراهيم «يصلح مصدرا من مصادر التاريخ السياسى والاجتماعى». لأنه كان «صورة لما يثور في نفسه ونفس الناس». صحيح أن حافظ إبراهيم كان يبالغ في رثائه، لكنه رغم هذا كله لم يكن يفسد الحقائق. ولا يعبث بها، وإنما كان مؤرخاً صادقاً للحوادث في رثائه وشعره السياسي»(١٨٧). ولماذا لا نقول ـ مع طه حسين ـ إن روايات كاتب قصة مثل يوسف السباعي. أشبه بشعر حافظ إبراهيم. من حيث إنها تقدم تاريخاً قصصياً لعهد الثورة. فإن قيمتها تنبع من أن صاحبها قصاص بارع حقا، «فهو في سرد

الأحداث التاريخية لا يتزيد ولا يسرف في المبالغة. وإنما يروي التاريخ رواية صادقة دقيقة. ولكنه يحيطه بالقصص الخيالي الرائع». إنه يصطنع «الصدق الخالص ولا يمزج التاريه بالخيال»[١٨٨].

وليس هناك فرق بين أن يصبح النص الأدبي وثيقة تاريخية أو اجتماعية فالمهم هو التطابق. أو التماثل في أفضل الأحوال. بين النص الوثيقة والأصل أو الحقيقة الاجتماعية. ولذلك يمكن أن توصف الأعمال المسرحية بأنها «درس في الأخلاق والتاريخ يمثل نظاما اجتماعيا»[١٨٩]. كما يمكن الحديث عن الأفكار الاجتماعية التى أراد الكاتب المسرحى «درسها وتحليلها، وأثبت ما أراد»[١٩٠]. وتوصف الأعمال الروائية بأنها «بحث اجتماعى»، أو «دراسة اجتماعية»، أو «صورة اجتماعية». والأوصاف الثلاثة متقاربة فى دلالتها على تحول مدلول العمل الأدبى. والوصف الأخير ـ «صورة اجتماعية» ـ يقود إلى المرآة ويصل بين «الدراسة» و«البحث» على أساس من «الصدق» فى النقل؛ والدقة فى التصوير.

ولذلك وجد طه حسين ـ فى «رد قلبى» ليوسف السباعى ـ «ألوانا مختلفة من تصوير الحياة المصرية فى ربع القرن الأخير»، من مثل «تصوير الحياة السياسية والاجتماعية»، أو «عبث الشباب وافتتانهم بما يتعرضون له» فى «أدق تصوير وأصدقه»[١٩١]. أما ما قدمه يوسف إدريس ـ فى «جمهورية فرحات». ـ فترجع قيمته إلى أن الكاتب «لايميل إلى تصوير الحياة الاجتماعية وما فيها من الآلام والأمال فحسب، ولكنه يحسن تصوير الجماعات ويعرض عليك صورها كأنك تراها»[١٩٢]. وما أشبه «جمهورية فرحات» ـ فى هذه الحالة ـ بالأوصاف الشعرية التى كانت تعجب قدامة بن جعفر، لأن الشاعر يصف الشىء «بما فيه من الأحوال والهيئات... حتى كأن سامع قوله يراها»[١٩٣]. أما ثروت أباظة فقد أجاد كل الإجادة ـ فى روايته «ثم تشرق الشمس» ـ لأنه «قدم إلينا قصة صادقة تصور واقع الحياة بين طبقة من الناس أدق تصوير وأروعه»، ومن العجيب أن هذه الرواية ـ رغم ذلك ـ «بعيدة أشد البعد عن أن تبلغ الغاية التى أرادها الكاتب. ومصدر ذلك أن الأستاذ ثروت أباظة لم يحسن اختيار أبطاله». [١٩٤] أما نجيب

محفوظ فقد أخرج رواية «رائعة» هى «زقاق المدق». وفى هذا «السفر الضخم» قيمة خطيرة، ترجع إلى أنه: [١٩٥].

«بحث اجتماعى متقن كأحسن ما يحدث أصحاب الاجتماع عن بعض البيئات يصورونها تصويرا دقيقا ويستقصون أمورها من جميع نواحيها... ولا أكاد أعرف كتابا أجدر بأن يقرأه وزراء الشئون الاجتماعية ورجال البحث والاستقصاء فى هذه الوزارة من هذا الكتاب. فهو قصص وعلم فى وقت واحد. وهو من أجل ذلك مرض للعقل والذوق جميعا. وهو يصور حارة صغيرة... تصويرا يحصى دقائقها... كأحسن ما يكون الإحصاء. وكأصدق ما يكون الإحصاء».

ولنلاحظ ـ فى كل هذه النماذج ـ التداخل بين الجانب الفنى والجانب الاجتماعى من التصوير، ومن ثم التداخل بين «البحث الاجتماعى» والقصة. وهو تداخل يؤكد ضياع الخصائص النوعية للنص الأدبى وتدمير أدبيته. كما يؤكد انحراف النقد عن مجراه نتيجة مفهوم المحاكاة الكامن وراء حركة النقد. ولا عجب ـ والأمر كذلك ـ أن يوصف كتاب فى التاريخ الأدبى بنفس الصفات التى توصف بها رواية من الروايات السابقة. خذ ـ مثلا ـ كتاب «أبو نواس» الذى ألفه عبدالرحمن صدقى ليؤرخ حياة النواسى إن القيمة التاريخية لهذا الكتاب ترجع إلى أن المؤلف «لم يصور فى كتابه حياة الشاعر وحدها وإنما صور معها حياة العصر الذى عاش فيه أحسن تصوير وأصدقة». بل إنه صور قصور بغداد وملاهيها «تصويرا رائعا صادقا كل الصدق»[١٩٦] . ولن نختلف حول القيمة التاريخية لتصوير الكتاب أو صدقه. فهى قيمة مرهونة بالتطابق بين ماهو موجود فى الكتاب ووقائع العصر العباسى نفسه. ولكن هذه القيمة نفسها هى التى تحدد جمال رواية، مثل «أعاصير». توصف بأنها كتاب. ليقال إن الجمال فى هذا الكتاب «هو تصوير الحياة الاجتماعية»... «أصدق تصوير وأروعه»[١٩٧]. وما دمنا لانزال فى أسر المحاكاة فلا مفر من أن نسمع ـ أخيرا ـ وصف رواية أخرى. مثل «الربوة المنسية» لمولود معمرى. بأنها «دراسة اجتماعية عميقة دقيقة مفصلة تصور حياة أهل هذه الربوة»[١٩٨].

إن هذا كله يؤكد - فى النهاية - تحول الاستجابة النقدية إلى البحث عن «الصورة الاجتماعية التى يصورها لنا الكاتب فى كتابه». ثم المطابقة بين هذه الصورة والأصل المفترض. فإذا تحقق التطابق تحقق الصدق. وتداخلت لغة النقد مع لغة البحث الاجتماعى، وتقمص الناقد دور المؤرخ. فيفقد النقد - فى جانب منه - طبيعته الخاصة. مثلما يفقد الأدب فى جانب منه - استقلاله وخصائصه النوعية. لتضيعْ أدبية الأدبْ، وتضيع حرية الأديب فى التعامل مع «الحياة الواقعة».

الهوامش

(١) فلسفة ابن خلدون الاجتماعية. ص٤٤
(٢) راجع. المصدر السابق. ص٦٩.
(٣) تجديد ذكرى أبى العلاء. ص١٦.
(٤) المصدر السابق. ص١٧.
(٥) المصدر السابق. ص١٩.
(٦) المصدر السابق. ص٢٠.
(٧) فصول فى الأدب والنقد ص٥.
(٨) راجع. فى الأدب الجاهلى. ص٥٣ ـ ٥٤.
(٩) حديث الأربعاء. ٢/٩٩.
(١٠) قادة الفكر. ص١٠.
(١١) المصدر السابق. ص٦ ـ ٧.
(١٢) خصام ونقد. ص٢٥٧.
(١٣) نقد وإصلاح. ص١٧١ ـ ١٧٢.
(١٤) قادة الفكر ـ ٥٧.
(١٥) المصدر السابق. ص١٦٩.
(١٦) كتب ومؤلفون. ص٢٣٩.
(١٧) حديث الأربعاء. ١/١٨٥.
(١٨) رحلة الربيع والصيف. ص١٨٩.
(١٩) فى الأدب الجاهلى. ص٧٧.
(٢٠) المصدر السابق. ص٨.
(٢١) المصدر السابق. ص١٤.
(٢٢) حديث الأربعاء. ٣/١١.
(٢٣) فى الأدب المعاصر. ص١٤٩.

(٢٤) فصول فى الأدب والنقد. ص٧١.
(٢٥) حديث الأربعاء. ١٢/٣.
(٢٦) مستقبل الثقافة. ص١٧٥.
(٢٧) فى الأدب الجاهلى. ص٣٨.
(٢٨) المصدر السابق. ص٢٩٢.
(٢٩) حديث الأربعاء. ٣٥/٢.
(٣٠) فجر الإسلام. (المقدمة) ص ك.
(٣١) من حديث الشعر والنثر. ص١٦.
(٣٢) تجديد ذكرى أبى العلاء. ص٤٠. وقارن ب فى الأدب الجاهلى ص٤٣ ـ ٤٥. وتاريخ الأدب العربى ٤٦٣/١. ٧/٢.
(٣٣) فى الأدب الجاهلى. ١٩٠/١.
(٣٥) المصدر السابق. ٢٠٧/١.
(٣٦) ألوان. ص٢٠٠.
(٣٧) حافظ وشوقى. ص٨. ١٥.
(٣٨٩ جنة الشوك. ص٧ ـ ٨.
(٣٩) ألوان. ص٤٠.
(٤٠) حافظ وشوقى. ص١٥٣.
(٤١) كتب ومؤلفون. ص١٣٩.
(٤٢) نقد ورصلاح. ص٤٦.
(٤٣) السد. ص٢٤٠.
(٤٤) فصول فى الأدب والنقد. ص١٤٥.
(٤٥) كتب ومؤلفون. ص١١٥ ـ ١١٧.
(٤٦) فصول فى الأدب والنقد. ص٦ ـ ٧.
(٤٧) تاريخ الأدب العربى. ١/ ٦٣٣.
(٤٨) خصام ونقد. ص٤٤.
(٤٩) ألوان. ص١٩٦.
(٥٠) حديث الأربعاء. ٢/ ٣٥.
(٥١) أحاديث. ص٤٦.
(٥٢) ديوان عبدالرحمن شكرى. ص٣٦ ـ والمرائى جمع مرأة.
(٥٣) رفاعة الطهطاوى. المرشد الأمين. الأعمال الكاملة. ٢/ ٤٩٣.
(٥٤) الغزالى. كيمياء السعادة. ص٨٧.

(٥٥) سورة ق، آية ٢٢.
(٥٦) جنة الحيوان. ص١٣٤.
(٥٧) أديب. ص١٠٩.
(٥٨) المصدر السابق ص١٢٢.
(٥٩) المصدر السابق، ص١٢٣.
(٦٠) المصدر السابق. ص١٤١.
(٦١) Victor Brombert, the Intellectual Hero. pp. 195 - 198.
(٦٢) جنة الحيوان، ص١٣٢.
(٦٣) المصدر السابق. ص١٣٠.
(٦٤) المصدر السابق، ص١٣١.
(٦٥) المصدر السابق. ص١٣٢.
(٦٦) المصدر السابق. ص١٣٥.
(٦٧) المصدر السابق. ص١٣٦.
(٦٨) جنة الشوك. ص٢٠.
(٦٩) أحاديث. ص٤٥.
(٧٠) خصام ونقد. ص٤٩.
(٧١) المصدر السابق. ص٢١.
(٧٢) ألوان. ص٣٢.
(٧٣) تبعة الأديب، الأهرام. ٩ يونيو ١٩٤٨. ص٧.
(٧٤) خصام ونقد. ص٢٧ ـ ٢٨.
(٧٥) الأديب يكتب للخاصة. الآداب. مايو ١٩٥٥. ص١٦.
(٧٦) خصام ونقد. ص٢٨.
(٧٧) أحاديث. ص٤٦.
(٧٨) من أدبنا المعاصر. ص١٩٣.
(٧٩) أبو العلاء المعرى. اللزوميات. ١٧٦/١.
(٨٠) مع أبى العلاء فى سجنه، ص١٢٨ ـ ١٣٩.
(٨١) خصام ونقد. ص٢٩.
(٨٢) أحلام شهرزاد . ص١٣٢.
(٨٣) المصدر الساب، ص٧١ ـ ٧٢.
(٨٤) جنة الشوك، ص٤٠.
(٨٥) المصدر السابق، ص٤١.

(٨٦) ألوان، ص٢٨٤.
(٨٧) فصول فى الأدب والنقد. ص١٣٢.
(٨٨) خصام ونقد، ص١٠.
(٨٩) مرآة الضمير الحديث، ص١١٧.
(٩٠) خصام ونقد. ص١١٣ ـ ١١٤.
(٩١) فصول من الأدب والنقد. ص٤٨.
(٩٢) خصام ونقد، ص١٢٥.
(٩٣) فصول فى الأدب والنقد، ص١٨٨.
(٩٤) المصدر السابق. ص١٨٩.
(٩٥) لحظات ص١٩٤
(٩٦) خصام ونقد. ص٣٨. ١٥٧ ـ ١٥٨. ٣٩.
(٩٧) خصام ونقد. ص١٤٩.
(٩٨) ألوان . ص٢٠٤. ١٩٥.
(٩٩) من المفيد ـ فى توضيح الصلة بين مجلة «الكاتب المصرى» وفكر سارتر ـ أن نضع فى اعتبارنا ما نجده ـ مثلا ـ فى العدد السابع (أبريل ١٩٤٦) من دراسة عن «جان بول سارتر ومواقفه» كتبها نجيب بلدى. وما قدمته المجلة فى عددها الثانى والثلاثين (مايو ١٩٤٨) من مقالة كتبها سارتر للمجلة وترجمها إلياس نعيم حكيم ، بعنوان «البحث عن المطلق». وقد ذكر فى الهامش أن هذا المقال كتب خاصة [من سارتر»] لمجلة الكاتب المصرى. (ص٥٤٣).
(١٠٠) ألوان. ص٢٧٧.
(١٠١) راجع سارتر. ما الأدب. ترجمة محمد غنيمى هلال. ص٢٥٤.
(١٠٢) راجع M. Adereth, Commiment in Modern French Literature, p. 36
(١٠٣) ما الأدب. ص٢٨٣ . ٣١٧.
(١٠٤) ألوان . ص٢٨٤.
(١٠٥) خصام ونقد. ص٧٩.
(١٠٦) ألوان. ص٢٤١.
(١٠٧) المصدر السابق. ص٢٧٨.
(١٠٨) M. Adereth, op. cit, p. 50
(١٠٩) راجع محمود العالم وعبدالعظيم أنيس. فى الثقافة المصرية. ص٣٦ ـ ٣٧ ويعقب طه حسين على هذا السؤال بقوله:
«تقرر فى نفوس كثير من الناس أن أدبنا المعاصر مقصر أشد التقصير، مخفق أعظم الإخفاق، لأنه لم يحس بما تجيش به الصدور ولم يصبح مرآة للحياة التى يحياها

الناس. ونشأ من هذا الحكم الخاطئ أن فريقا من الناس استيأس من الأدب المعاصر وكاد يستيأس من الأدب المعاصر وكاد يستيأس من الأدب كله... وأقبل فريق من الكتاب على إنشاء يلائم ما يطلبه هؤلاء السادة من تصوير الثورة وحقائقها... فأخرجوا لنا أدبا يحسبونه أدب ثورة وليس هو من أدب الثورة فى شىء». [خصام ونقد، ص١٤٩ ـ ١٥٠].

(١١٠) راجع محمد مندور، نحن واقعيون، مجلة الرسالة الجديدة. ع٢٦ (أول مايو ١٩٥٦). ص٧.

(١١١) خصام ونقد. ص١٢٤.

(١١٢) المصدر السابق، ص١١٦ ـ ١١٧.

(١١٣) المصدر السابق، ص٤٢.

(١١٤) المصدر السابق. ص١٢٠.

(١١٥) المصدر السابق. ص٥٨ ـ ٦٢.

(١١٦) المصدر السابق، ص٨٥.

(١١٧) من أدبنا المعاصر. ص١٧٩.

(١١٨) راجع خصام ونقد ص٩٨ وقارن بالردود المضادة عند حسين مروة. قضايا أدبية. ص٥ ـ ٤٠.

(١١٩) خصام ونقد. ص١١٩.

(١٢٠) المصدر السابق. ص٦٢..

(١٢١) ألوان. ص ٢٨٠.

(١٢٢) خصام ونقد. ص٢٩.

(١٢٣) من أدبنا المعاصر، ص٢٣.

(١٢٤) راجع: كمال يوسف. نقادنا الواقعيون غير واقعين. مجلة الرسالة الجديدة. ٢٧ يوينو ١٩٥٦. ص١٤ وما بعدها.

(١٢٥) محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس. فى الثقافة المصرية. ص٤٤ ـ ٤٥.

(١٢٦) من الممكن القول إن عبارات العالم ـ رغم وقتها ـ تنتهى إلى نفس النتيجة التى وصل إليها رادك Radck عندما وصف «بوليسيز» Ulysses ـ فى بحثه «جيمس جويس أم الواقعية الإشتراكية ؟» ـ بأنها «كومة روث تشغى بالديدان» وذلك فى مؤتمر الكتاب (١٩٣٤) الذى الذى تأسس فيه مفهوم «الواقعية الإشتراكية » راجع

Terry Eagleton. Marxism and Literary Criticism. p. 38.

(١٢٧) راجع

Terry Eagleton, Criticism and Idcology, p. 64.

(١٢٨) محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس فى الثقافة المصرية، ص١٤٧.

(١٢٩) من أدبنا المعاصر. ص٢٦.

(١٣٠) ألوان، ص١٩١.

(١٣١) كتب ومؤلفون، ص١٦١ ولنحترس من حديث حسين عن «الفوتغراف» فهو حديث يلغى - ربما بسبب عدم تحقق الإدراك البصرى عنده - الدور التشكيلى الحاسم الذى تلعبه زاوية التصوير وتوزيع الأضواء والظل فى جعل «الفوتغراف» فنا من الفنون الجميلة.

(١٣٢) لحظات، ص١٩٥.

(١٣٣) صحف مختارة، ص٤٦.

(١٣٤) حديث الأربعاء، ١٠٣/٣.

(١٣٥) قادة الفكر. ص١٣٥.

(١٣٦) حديث الأربعاء ٢٠٤/١.

(١٣٧) فصول. ص٩٤.

(١٣٨) حديث الأربعاء ١٣٢/٢.

(١٣٩) فى الأدب الجاهلى، ص٣٠٢.

(١٤٠) حافظ وشوقى، ص١٤٢.

(١٤١) المصدر السابق، ص١٨.

(١٤٢) كتب ومؤلفون. ص١٤٩.

(١٤٣) فصول. ص٢٦.

(١٤٤) المصدر السابق. ص٩٧ - ٩٨.

(١٤٥) المصدر السابق، ص١١٧.

(١٤٦) حديث الأربعاء. ١٤٨/٢.

(١٤٧) ماوراء النهر، ص٢٦ - ٢٨.

(١٤٨) صوت باريس. ص٤٦٠.

(١٤٩) المصدر السابق ص٤٦٠.

(١٥٠) من أدب التمثيل الغربى. ص١٧٨.

(١٥١) قصص تمثيل. ص٦٦٩.

(١٥٢) أحاديث. ص٤٩.

(١٥٣) لحظات. ص٢٣٦.

(١٥٤) خواطر. ص٣٥ - ٣٦.

(١٥٥) أحاديث. ص١٢٩.

(١٥٦) بين بين، ص٨٤.

(١٥٧) حديث الأربعاء ٦٨/١.

(١٥٨) صوت باريس. ص٦٥٢.

(١٥٩) ما وراء النهر. ص٢٢.

(١٦٠) المصدر السابق. ص٣٠.

(١٦١) صوت باريس. ص٥٩٥.

(١٦٢) المصدر السابق. ص٥٩٦.

(١٦٣) صوت باريس. ص٥٨٣.

(١٦٤) نقد وإصلاح. ص١٢٥.

(١٦٥) المصدر السابق. ص١٧١.

(١٦٦) قصص تمثيلية. ص٥٩٣.

(١٦٧) المصدر السابق. ٧٠٥.

(١٦٨) نقد واصلاح. ص١٢١.

(١٦٩) حافظ وشوقى. ص١٧.

(١٧٠) قصص تمثيلية. ص٦٨٠.

(١٧١) من أدبنا المعاصر، ص٨٢، وقارن بقوله طه حسين عن المسرح اليونانى من أن «القصة التمثيلية كانت تقوم على شيئين متناقضين، وكان هذا التناقض نفسه مصدر جمالها وما فيها من روعة. هذان الشيئان هما الوحدة من جهة والاختلاف من جهة أخرى». [صحف مختارة، ص٣٦].

(١٧٢) نقد وإصلاح، ص١٤٦.

(١٧٣) لحظات. ص٢٣٩.

(١٧٤٩ بين بين. ص٨٤.

(١٧٥) ما وراء النهر. ص٢٨.

(١٧٦) بين بين. ص١٤.

(١٧٧) صوت باريس . ص٥٢٠.

(١٧٨) ألوان. ص٢٠٠.

(١٧٩) خصام ونقد. ص٤٥.

(١٨٠) حديث الأربعاء. ١/١٨٥.

(١٨١) المصدر السابق ٢/٥٣.

(١٨٢) المصدر السابق ١/٢٩٦ ـ ٢٩٧.

(١٨٣) المصدر السابق. ٢/٣٦.

(١٨٤) فى الأدب الجاهلى. ص ٢٩٢

(١٨٥) لحظات، ص١٩٤ ـ ١٩٥.

(١٨٦) قصص تمثيلية، ص٦١٤.

(١٨٧) حافظ وشوقى. ص١٧٤.

(١٨٨) خواطر، ص٩٢.

(١٨٩) لحظات، ص١٦٨.

(١٩٠) قصص تمثيلية، ص٦٢٥.

(١٩١) نقد واصلاح، ص١٠٠. ١٠١. ١٠٧.

(١٩٢) كتب ومؤلفون. ص١٦٠.

(١٩٣) راجع قدامة بن جعفر، نقد الشعر. ص٦٢ ـ ٦٣.

(١٩٤) خواطر، ص١١. ٢٧.

(١٩٥) نقد واصلاح، ص١٢٥.

(١٩٦) خواطر. ص٥٧، ٥٨.

(١٩٧) المصدر السابق، ص٨٧ ـ ٩٠.

(١٩٨) نقد وإصلاح. ص٥٠.

٢ مرآة الأديب

«الشاعر يجب أن يتمثل فى شعره إلى حد ما. فإذا كان شاعرا مجيدا فشعره مرآة نفسه وعواطفه ومظهر شخصيته كلها. بحيث تستطيع أن تقرأ قصائده المختلفة فتشعر فيها بروح واحد ونفس واحد وقوة واحدة. وقد يختلف هذا الشعر شدة ولينا ويتباين عنفا ولطفا. ولكن شخصية الشاعر ظاهرة فيه محققة للوحدة الشاعرية التى تمكنك من أن تقول: هذا الشعر لفلان. أو هو مصنوع على طريقة فلان. نظن أن هذه القاعدة لاتقبل الشك فى فن من فنون الأدب. ولا سيما الشعر الغنائى الذى هو مرآة النفس ومظهر العاطفة.

«حديث الأربعاء»

١ ـ من العام إلى الخاص:

أشرت ـ فى الفصل السابق ـ إلى التقارب بين الأدب والتاريخ. من حيث تحول العمل الأدبى إلى وثيقة تاريخية تصور عصرها أو تمثل جوانب من العصر الذى كتبت فيه. ورغم أن هذا التقارب يوهن من الخاصية النوعية للأدب. بل يلغيها فى غير موضع. فإن طه حسين يظل مسلمًا ـ فى مواضع أخرى من كتاباته ـ بأن العمل الأدبى يتميز عن الوثيقة التاريخية الخالصة. وذلك بحكم ما فيه من خصائص فردية.

إن ذات المؤرخ ـ فيما يفترض ـ لاتظهر واضحة فى تاريخه على نحو ما تظهر ذات الأديب فى أدبه. فضلا عن أن ذات المؤرخ ليست المحرك الفاعل وراء المادة التى يقدمها. قد ينطلق المؤرخ من منظور محدد إزاء الوقائع. وقد يعيد ترتيب الوقائع لإبراز صورة العصر الذى يتحدث عنه، وعلى نحو يُظهر فهمه للتاريخ ولحركة وقائعه. ولكن الأديب يظل مختلفا عن المؤرخ، لأن عنصر الذاتية هو العنصر الغالب على عمله. إن هذه الذاتية هى التى تبرز الخاصية الخيالية لعمل الأديب؛ ذلك لأن الخيال لايتحرك إلا تحت وقدة انفعال بالأشياء أو الأحداث. ورغم أن الخيال يعمل ـ فيتصور طه حسين ـ تحت رعاية العقل. فإن هذا «الخيال العاقل» ـ إن صحت التسمية التى نستعيرها من عنوان مقال لطه حسين ـ لا يقدم الحقائق خالصة. أو مجردة. وإنما يقدم الحقائق من حيث وقعها على وجدان الأديب.

والفارق بين الأديب والمؤرخ ـ على هذا النحو ـ فارق يرجع إلى الذاتية التى تطبع عمل الأول. والتى تميز صوره عن أصلها بقيمة مضافة. ترتد إلى انفعالات الأديب؛ ولذلك يظل المحتوى المعرفى للعمل الأدبى محتوى ذاتيا. من حيث إنه يقدم وجهة نظر الأديب فى الوقائع المقدمة. ويعكس وقع الحقائق على وجدانه. وكأن هذا المحتوى المعرفى قسمة بين طرفين. يرتد أولهما إلى أحداث. أو وقائع. تتصل بالمجتمع الذى يعيش فيه الأديب. ويرتد ثانيهما إلى انفعالات الأديب بهذه الأحداث والوقائع. وإذا كان الطرف الأول ـ من هذا المحتوى ـ يمثل وجودا عاما يتصل بالمجتمع. فإن الطرف الثانى يمثل وجودًا خاصًا يتصل بالأديب. ونجاح العمل الأدبى مرتبط ـ عند طه حسين ـ بالتوازن بين هذين الطرفين. فلو تغلب الطرف الأول. انعدم الخيال. ولم يعد هناك فارق بين العمل الأدبى ووقائع التاريخ المجردة. ولو تغلب الطرف الثانى انعدم البعد الاجتماعى للعمل. وسادت فوضى الخيال الانفعالية. ولم يعد هناك فارق بين العمل الأدبى والهلوسة. وبقدر مايتشكل العمل الأدبى من هذين الطرفين يظل مرتبطا بالمجتمع والأديب على السواء. ويظل متميزا عن التاريخ.

وإذا كان الطرف الفردى فى العمل الأدبى. ذلك الطرف الذى يرجع إلى وجدان الأديب. يقودنا إلى التمييز بين الطبيعة الذاتية للمحتوى المعرفى فى الأدب. والطبيعة الموضوعية للمحتوى المعرفى فى التاريخ. فإن هذا الطرف يقودنا إلى التمييز بين طبيعة المعطيات التى يتعامل معها كل من الأدب والتاريخ. إن بؤرة التصوير ـ فى الأدب ـ لا تتوجه إلى الوقائع والأحداث المادية فى ذاتها. وإنما تتوجه إليها من حيث هى مثيرات تحرك دوافع وأفعالا عند من يعانيها. ولذلك يهتم العمل الأدبى بوقع الأحداث والوقائع على النفوس الإنسانية، فيمثل استجابة الأفراد إلى هذه الوقائع. ويصور تباين مواقفهم إزاءها، ويعكس النوازع والانفعالات التى تتولد فيهم نتيجة ذلك كله. ولكن هذا الاهتمام بوقع الأحداث ليس اهتماما عشوائيا. إنه اهتمام يقوم على الاختيار.

إن الأديب يختار ـ غير واع فى الأغلب ـ قطاعا من المجتمع، فردا، أو طائفة من الأفراد، فكرة أو موقفا، يتمكن من خلال تصويره وتمثيله أن يعبر عن وقع

الشىء المصور على نفسه هو. وإذا كان وقع الشىء على الأديب هو الأصل، فإن هذا الوقع هو الذى يقود إلى الاختيار، وهو الذى يقيم التوازى بين انفعال أصلى دفع الأديب إلى الكتابة، وصور فى قصيدة. أو أوصاف فى رواية. أو شخوص فى مسرحية، بل إن هذا الانفعال هو الذى يسبب العدوى لدى المتلقى. ويصل بين وجدان الأديب ووجدانه.

ويتخلق هذا الانفعال داخل الأديب نتيجة وقع الأحداث عليه، لكن هذا الانفعال يبحث لنفسه عن مخرج. كما يبحث لنفسه عن وسائط تجسده، هذه الوسائط تُنتخب، فى لون من الاختيار اللاواعى، من معطيات الحياة التى يحياها الأديب، والتى لايهتم الأديب بأبعادها المادية فى ذاتها. بل من حيث هى مثيرات لانفعالات توازى انفعاله الأصلى الذى انطلق منه. واختيار الأديب ـ من هذه الزاوية ـ اختيار موجه، ذلك لأنه ينشأ عن أحداث محددة فى المجتمع. ويتكيف نتيجة التكوين الداخلى للأديب، فكأنه اختيار ينبع من «جبرية اجتماعية». ويتشكل نتيجة «جبرية نفسية». تتمثل فى تكوين ذاتى لافكاك منه، وإذا كانت الجبرية الاجتماعية هى التى تضفى على الأدب طابعه الاجتماعى. فإن الجبرية النفسية هى التى تضفى على الأدب طابعه الفردى. فهى التى تميز أديبا عن آخر.

لذلك يقول طه حسين إن مرآة الأدب مرآة وجدانية. لاتشغل ـ فى زاوية مهمة من زواياها ـ بالجانب المادى من الحياة الاجتماعية. لا من حيث، مايخلفه هذا الجانب على صفحة الشعور، فالأديب «ترجمان صادق» لما يخطر فى نفوس الجماعة من خواطر «ومايضطرب فى نفوسها من عواطف».[1] ومن هنا يختلف الأدب عن التاريخ رغم اتفاقهما، على أساس أن الأدب يصور جانبا من جوانب الحياة لا يستطيع التاريخ أن يصوره. إن الأدب «يصور حياة النفوس والقلوب والأذواق على نحو لايستطيع التاريخ أن يصوره، ولا أن يسجله، ولا أن ينقله إلينا نقلا صحيحا دقيقا»[2].

هذا التصوير الوجدانى للمجتمع مرتبط بطبيعة الأدب الذاتية. بمعنى أن مرآة الأديب تهتم ـ فى هذا السياق ـ بانعكاس صور الحياة فى نفوس الجماعة. من

منظور ذاتى خاص بالأديب، وواضح ـ عند طه حسين ـ أن اتصال الأدب بالحياة الواقعية ليس معناه أن ينقطع الأديب عن نفسه، فلا يكتب ولاينظم إلا فيما يمس هذه الحياة. «فتصور الاتصال بين الأديب والحياة الواقعة على هذا النحو ضرب من السخف لاغناء فيه، لأن الإنسان ـ ولاسيما حين يكون على ما ينبغى أن يكون عليه صاحب الفن من دقة الحس ورقة الشعور وصفاء الطبع واعتدال المزاج ـ لايستطيع أن ينسى نفسه ولا أن يجحد مايختلف عليها من ألوان الشعور. حين يتصل بظواهر الأشياء وحقائقها»[٣]. وفى الوقت نفسه فإن إغراق الشاعر فى الغناء. وإلحاحه على وصف الجمال. مهما يكن مظهره. ليس معناه انقطاع هذا الشاعر عن الحياة الواقعة واعتزاله فى برجه العاجى. «وإنما معناه إنه لاينسى نفسه كما لا ينسى غيره. وأن ذهنه مهيأ لتلقى الانطباعات مهما يكن مصدرها. ثم لتصوير هذه الانطباعات فيما ينشىء من أثر منظوما كان الأثر أو منثورا»[٤].

وإذن فالأدب بقدر ما هو متصل بالناس. منفصل عنهم. إنه مرآة حياتهم. ولكنه مرآة تقوم على الاختيار الموجّه، فتعكس مايضطر إليه الأديب أو مايقع تحت وطأته من انفعالات. وما يرتسم على صفحة هذه المرآة متصل بالجماعة من حيث هو صورة لها. ولكنه منفصل عنها ومتصل بالأديب؛ لأنه لايعكس إلا مايراه الأديب لا ماتراه الجماعة. فالأدب ـ فى النهاية ـ «روح الأديب الذى أنتجه. وصورة عقله وقلبه. وعصارة طبعه وذوقه»[٥].

هذا التجلى الفردى للمظهر الاجتماعى للأدب يخفف من علواء التعامل مع الأدب بوصفه وثيقة تاريخية أو اجتماعية. وإن كان لايلغيه. كما أنه يرتفع بالجانب الفردى فى العملية الأدبية إلى درجة تقلل من خطر التركيز على الجانب الاجتماعى الآلى. وإن كان لايقضى عليه؛ فيقترب طه حسين من إدراك وحدة العام والخاص فى العمل الأدبى بمعنى من معانيها. وتصبح مرآة الأدب فردية واجتماعية فى آن. وعلى هذا الأساس يمكن له أن يقول إن للأدب مظهرين: «مظهره الفردى، لأنه لايستطيع أن يبرأ من الصلة بينه وبين الأديب الذى أنتجه، ومظهره الاجتماعى، لأن هذا الأديب نفسه ليس إلا فردا فى جماعة»[٦]. وعلى أساس من هذا الفهم يمكن له أن يقول ـ أيضًا ـ إنّ الأديب يصور نفسه وهو

يصور معاصريه، فأدبه مرآة لهم وله. أو «مرآة - إذا شئت - للون من ألوان الحياة فى العصر.. الذى يعيش فيه»[٧]. ويخفى - بذلك - التناقض الظاهر بين الوجه الفردى والوجه الاجتماعى لمرآة الأدب. فيصبح كلا الوجهين زاويتين تعكسهما المرآة فى الوقت نفسه فالأدب «مرآة لنفس صاحبه وهو مرآه لعصره وبيئته»[٨]. «والشعر فى لفظه ومعناه مرآة لحياة الشاعر خاصة. ولحياة البيئة الاجتماعية التى يعيش فيه الشاعر بوجه عام»[٩].

ولكن علينا أن نلاحظ أن وحدة العام والخاص لاتتحول - فى هذا السياق - إلى وحدة فعالة تمامًا - أعنى وحدة تنقل العمل الأدبى من مستوى «العاكس» إلى مستوى مغاير. يتمايز فيه العمل الأدبى عن أى أصل داخلى أو خارجى. كما أن تجاوب المظهرين الفردى والاجتماعى - للعمل الأدبى لايخلو من التركيز الخطر على أى من المظهرين منفردا.

إننا نعود - فى هذا السياق. مرة أخرى - إلى مزلق المجاورة التى تبنى عليها الصيغة التوفيقية. أعنى أن طه حسين بدل أن يلمح وحدة الخاص (الفردى) والعام (الاجتماعى) من منظور كلى يجعل الفردى عاما بالضرورة. كما يجعل العام غير قابل للتعبير عنه إلا من خلال الخاص. أقول إن طه حسين بدل أن يلمح الطابع الفعال للعلاقة بين العام والخاص ويلح عليه بَسَّط هذا الطابع. ورد العلاقة بين الاثنين إلى نوع من المجاورة بين طرفين. هما الأديب الفرد والمجتمع. ومع أنه حاول - جاهدا - إقامة توازن بين الطرفين. عن طريق صيغة تمثيلية للعلاقة. ثم عاد وركز تركيزا كاملا على الطرف الفردى. وفى إطار تركيزه الخطر على الطرف الفردى لم يستطع أن يتعمق الطبيعة الاجتماعية لهذا الطرف. فإذا به - الذى يلح من نظرية التعبير الرومانسية. فيجعل الأدب «تعبيرا عن عواطف داخلية» أو «مرآة» تعكس ما فى داخل الأديب. ويحاول - جاهدا - أن يقيم توازنا بين ماتعكسه مرآة العمل من داخل الأديب، وماتعكسه من الخارج فى المجتمع. فيلجأ إلى تعديل الطبيعة الاجتماعية للأدب. ويجعل منها طبيعة ذاتية. على أساس أن العمل الأدبى يعكس - كالمرآة - ما فى داخل الأديب. لكن هذا الذى فى داخل الأديب ترتب على علاقة الأديب بالمجتمع. وإذن فالمرآة تعكس المجتمع ولكن

من خلال الأديب. والعمل الأدبى صورة ذاتية للمجتمع. تعكسه من منظور ذاتى لفرد متميز. يتأثر أكثر من غيره بكل مايقع فى الحياة الواقعة للمجتمع.

ويمكن لطه حسين ـ من هذا المنظور ـ أن يقول إن لبيدا الشاعر الجاهلى «كان شاعرا بارعا، ومصورا صادقا لحياة نفسه، ولحياة قومه، ولحياة جيله من العرب فى عصره»[١٠] ويقول إن طرفة بن العبد ـ فى الوقت الذى «يصور لنا نفسه» فى شعره ـ يصور «الفتى الذى يختصر شباب قومه اختصارا ويمثلهم تمثيلا»[١١]. ولن نجد فى شعر الغزلين العذريين «نَفّس الشاعر حده إنما نجد.. نَفّس هؤلاء الغزلين جميعا، بل نجد.. نفس البادية العربية فى هذا العصر»[١٢]. وشعر العرجى «تجده مثلا صادقا لهذه الطائفة من الشباب الحجازى»[١٣]. وتجد أبياته تمثل نفسيته «كما تمثل نفسية الشباب الأنصارى والقرشى فى ذلك الوقت»[١٤]. وتجد الأمر نفسه فى الغزل الأموى حيث «التمثيل الصادق الصحيح لنفس الشاعر بل لنفس الجماعة التى يعيش فيها»[١٥]. وقل نفس الشىء عن العباسيين فقد كان البحترى ـ مثلا ـ يعبر عن عواطفه وعواطف معاصريه «فليس غريبا أن يجد كل إنسان من معاصريه مرآة لهذه العواطف التى يشعر بها فى حياته. وفيما يختلف عليه من ظروف»[١٦].

إن مبدأ «التمثيل» الكامن فى هذه النصوص السابقة يحفظ لصيغة طه حسين التوفيقية بعض التماسك، ذلك لأن «تمثيل» طرفة لشباب قومه. و«تمثيل» العرجى لطائفة من الشباب الحجازى أمر يؤكد وحدة الخاص والعام فى العمل الأدبى بمعنى من معانيها. فيجعل العمل الأدبى مصورًا ظواهر اجتماعية من خلال مظاهر فردية. كما أن مبدأ «التمثيل» يتباعد بنا ـ هونا ـ عن صيغة المجاورة التى يتلاقى فيها الوجه الاجتماعى مع الوجه الفردى للعمل الأدبى دون تفاعل بينهما. ويقترب بنا من صيغة مغايرة أساسها تضمن الفردى للعام. واحتواء العام للخاص، ولذلك وجد معاصرو البحترى ـ فيما يقول طه حسين ـ مرآة حياتهم فى شعره، لأنهم أدركوا ـ من خلال الخاص الذى يصوّره ـ العام الذى يعيشونه. وبمثل هذا الفهم يمكن أن نتخيل تلك «النار التى تتأجج فى وصف المتنبى لجهاد سيف الدولة». فمصدر ذلك أن المتنبى لم يكن يصدر هذا الوصف عن مدح سيف

الدولة والرغبة فى إرضائه فحسب. وإنما هو يصدر عن هذا ويصدر معه عما كان يثور فى نفسه من العواطف. وكان يصدر مع هذا وذاك عن انفعالات المسلمين حول الحرب. ثم كان يصدر بعد هذا كله عن انفعال آخر أحسّه فى العدو منتصرًا ومنهزما. لقد كان المتنبى يمدح سيف الدولة بهذا الشعر من غير شك. و«لكنه لم يكن يصور سيف الدولة وحده. وإنما كان يصور معه نفسه. ويصور جماعة المسلمين المجاهدين. ويصور جماعة الروم أيضا».[١٧]

إن تجاوب العام والخاص - على هذا النحو فى شعر المتنبى - هو الذى منح هذا الشعر قوته. فهذه سمة كل شعر عظيم. والمتنبى - من هذا المنظور - نموذج يذكّرنا بأبى العلاء الذى كان «يصور عواطف نفسه وأهواءها ويصور عواطف الناس وأهواءهم»[١٨]. ولامعنى لذلك كله سوى أن الشاعر ليس شاعرًا لأنه يقول فيحسن. و«إنما هو شاعر لأن قوله الحسن يمثل عواطف الذين يسمعونه ويقرءونه. يرضيهم ويقع من نفوسهم موقع الإعجاب»[١٩].

الأدب - إذن - لا يعكس المجتمع فى مرآته إلا إذا كان يعكس حياة صاحبه وشخصيته. بل إن الأدب يفقد خاصية مهمة من خواصه لو فقد هذه الميرة. لأن الأديب الحق هو الذى يعبر عن نفسه فيمثل الآخرين، ولذلك يختلف تعبيره عن نفسه عن تعبير أى واحد منهم. إن انفعالاته أعمق من انفعالاتهم. ومرآته أصفى من مراياهم. وبقدر ماتعكس هذه المرآة الآخرين فإنها تمثلهم من خلال تعبيرها عن صاحبها؛ ولذلك يتميز الأدب بقدرته على التأثير فى الآخرين. أعنى قدرته على أن «يؤثر فى حياتهم العقلية والشعورية»[٢٠].

لنقل إن الأديب هو الفرد المتميز فى المجتمع. فتميّزه - بوصفه أديبا - مرتبط بعمق انفعاله ودقة إدراكه. بل إن عمق انفعاله هو الذى يقود إلى دقة إدراكه. ذلك لأن عمق الانفعال هو الذى يجعل الأديب أول من يشعر بالنقص وضغط الضرورة. وأول من ينفعل بما يبدو لآخرين عاديًا. فيعالج العبارة عما تولاه انفعاله. وينقل إلى الآخرين إدراكه. فيعديهم بانفعاله العميق. ويستهويهم بإدراكه الدقيق. خصوصا عندما يجد الآخرون فيما عبر عنه ما لم يلتفتوا إليه. وإذا كان تميز شخصية الأديب يرجع إلى عمق انفعاله ودقة إدراكه فإن عمق الانفعال ودقة

الإدراك يرتبطان ـ بدورهما ـ بتمثيل العمل الأدبى للآخرين. ولماذا لانقول إن التميز الفردى للأديب يجعل من انفعاله الفردى تمثيلا مصفى لانفعالات الآخرين.

إن مبدأ «التمثيل» الفردى للعواطف العامة ـ على هذا النحو ـ يدعم الصيغة التوفيقية عند طه حسين. ويتباعد بنا ـ هونا ـ عن مبدأ المجاورة الغالب على هذه الصيغة. وبدل أن نواجه ـ مباشرة. فى هذا السياق ـ المجاورة بين الطبيعة الفردية والطبيعة الاجتماعية للعمل الأدبى نلمح الثانية من خلال الأولى. ولكن تواجهنا ـ فى هذا السياق ـ مشكلة جذرية. تتلخص فى أن مبدأ «التمثيل» لايستمر فاعلاً حتى النهاية، إذ سرعان ما يغفله طه حسين عندما يركز على الطبيعة الفردية للعمل الأدبى. وعندما يركز على الأديب بوصفه كائنا ملهما. أعلى من الآخرين وأكثر منهم سمُوا. عندئذ يتحول طه حسين إلى التركيز على العالم الداخلى لانفعالات الأديب. ناسيا تمثيل انفعالاته لانفعالات الآخرين. وناسيا الطبيعة الاجتماعية لهذه الانفعالات فى الوقت نفسه، فنواجه مرآة فردية خالصة، تعكس ما فى داخل الأديب دون أن تتأثر بالمجتمع. بل دون أن تسعى إلى التأثير فى الحياة «العقلية والشعورية» لأفراده وتمثل صاحبها الملهم دون أن تشغل بتمثيل الآخرين. ويتعالى الأديب الفرد فيسمو إلى درجة تقطع صلاته بمن حوله. وتتدخل بعض الأفكار «الليبرالية» التى يؤمن بها طه حسين على المستوى السياسى الاجتماعى من فكره. ويتدخل نموذج الشاعر الرومانسى الملهم الذى:

هبـط الأرضَ كالشعاعِ السنىِّ بعصًا ساحـر وَقلْـبِ نبىِّ

ليزيد من علو الشاعر. فنلج إطار نظرية التعبير. وتقترب من الفهم الرومانسى للأدب.

ويعنى التحول من المجتمع إلى الفرد ـ على هذا النحو ـ تحولا فى زاوية المرآة. وتوجهها إلى الداخل بعد أن كانت متوجهة إلى الخارج. وهو تحول يصاحبه تأكيد أهمية العالم الداخلى للمبدع. والتركيز على العواطف التى يموج بها هذا العالم. وهنا يبرز الفرد باعتباره قوة خلاقة، وليس محض علة سلبية تستجيب وجودا

وعدما إلى حركة المجتمع. ويحاول طه حسين أن يقيم توازنا عسيرًا بين تأكيد الأثر الاجتماعى والدور الخلاّق للفرد. ولكن التوازن يختل فيحدث تركيز خطر على الفرد. بل سرعان ما تتقهقر الطاقة الخلاقة للفرد الأديب. لتصبح تلقيا سالبا لفيض تعبيرى يندفع. دون إدراة. من الداخل إلى الخارج.

وما دامت زاوية المرآة قد تحولت من الخارج إلى الداخل فلابد من التركيز على عواطف الفرد والدعوة إلى الاهتمام بها. وعندئذ نسمع شيئا من قبيل:[٢١].

«ينبغى أن نتعود النظر فى أنفسنا. ونقدر العواطف التى تدير حياتنا وحركاتنا. ونشعر شعورا قويا بل نعلم علما فيه أن هذه العواطف التى تدير نفوسنا وتسخر أجسامنا وتدير حياتنا المادية والمعنوية هى مصدر كل شىء فى هذه الحياة هى مصدر ما يبهرنا من عفف. وهى مصدر مايخلبنا من لين. هى مصدر البؤس والنعيم. وهى مصدر السعادة والشقاء. وهى مصدر التردد بين هذا وذاك. يجب أن ننظر فى أنفسنا نظرا صحيحا. وأن نقدر عواطف أنفسنا وأهوائنا كما ينبغى أن نقدرها».

والتركيز على العوطف يعنى التركيز على الإنسان، فليس للعواطف من حيث عواطف وجود مستقل. وإنما هى موجودة بالإنسان وفى الإنسان. والإنسان ـ فى هذا السياق ـ هو الإنسان الفرد المتميز الذى يصنع التاريخ ويقود الجماعة. والذى يرتدّ كل شىء إلى عالمه الداخلى الذى أصبح محك كل شىء وأصل كل إدراك. وإذا ارتفعت قيمة العالم الداخلى لهذا الإنسان المتميز ارتفعت قيمة العواطف والانفعالات. بل أصبحت «مصدر كل شىء فى هذه الحياة». وإذا كانت العواطف لاتوجد خارج الإنسان ـ كذلك ـ لايستطيع أن يوجد دونها فهو محتاج فى وجوده وحركته إليها. لأنها تفيض عليه الوجود. وتبعث فيه الحركة والحياة. إذ «لاوجود للإنسان بدون العاطفة. ولا وجود للعاطفة بدون الإنسان.. فمن درس الإنسان فقد درس عواطف الإنسان»[٢٢].

والتركيز على عالم العواطف ـ بكل ما فيه من مؤثرات خفية تدّبر قوانا وملكاتنا ـ قرين الإلحاح على أننا لانشعر من أنفسنا إلا بالشىء القليل جدًّا.

وقرين الإلحاح على ضرورة العودة إلى العالم الداخلى للإنسان الفرد. واكتشاف منابعه التى توجه إليها الشعر - عند شعراء «الديوان». و«المهجر» و«أبوللو» - فأصبحت مصدر الأدب الأساسى عند النقاد البارزين طوال فترة ما بين الحربين.

ولا يختلف إلحاح طه حسين - فى هذا السياق - على العواطف التى هى «مصدر كل شىء فى هذه الحياة» عما يقوله عبد الرحمن شكرى من أن «العواطف هى القوة المحركة فى الحياة»[٢٣]. وأن النفوس - مهما كانت ضعيفة - «لها أعماق لم يصل إليها باحث ولم يبلغها مفكر»[٢٤]. ولايختلف مايقوله طه حسين وعبد الرحمن شكرى عمايقوله هيكل. عندما أكّد أهمية التربية العاطفية للفرد وارتباطها بتفجير طاقاته الخلاقة. ولم يتردد هيكل فى رد التخلف الذى رآه حوله إلى قصور هذه التربية العاطفية. فلو أن تربية العاطفة عندنا - فيما يقول - كانت نامية «لكان أداؤنا واجب الإحسان صادرا عن عاطفة تامة النمو كاملة الشعور»، و«لو ربيت العاطفة وهذبت وسمت إلى المكان الذى تستطيع. إن هى حاولت أن تسمو إليه. لرأينا فى الحياة غير مانرى اليوم»[٢٥].

ولقد كان الاهتمام بعواطف الفرد مرتبطًا بتيار سائد عبّر عن نفسه فى ثورة ١٩١٩ وظل مستمرًا بعدها. وكان لهذا التيار تجلياته الإبداعية الموازية لتجليات فكرية. تركز على مفاهيم الحرية والديمقراطية فى إطار «ليبرالى» واضح. وإذا كانت الليبرالية - على المستوى السياسى الاجتماعى - تعنى حرية الفرد بأبعادها الاقتصادية والسياسية والفكرية، فإنها تعنى - على المستوى الإبداعى - التركيز على العوالم الداخلية للأديب. وربط قيمة الأدب بقيمة العواطف المحركة للحياة. هكذا أصبح الأدب «تعبيرا» عن هذه العواطف، لأن «التعبير عن النفس هو الأدب فى لبابه»[٢٦] كما يقول العقاد، ولأن الأدب «ليس إلا رسولاً بين نفس الكاتب ونفس سواه»[٢٧] كما يقول ميخائيل نعيمة. وأصبح الشعر «كلمات العواطف» و«ترجمان النفس»[٢٨]، إذ «لابد فى الشعر من عاطفة يفضى بها إليك الشاعر أو يحركها فى نفسك ويستثيرها»[٢٩] وهكذا تغنى عبد الحميد شكرى والمازنى، عندما قال أولهما:[٣٠]

- ألاَ بـــاطــــائـــرَ الــــفـــــردو س إن الــــشــــعـــــرَ وجــــدانُ
- وإنمّا الشعر إحساس بما خفقت له الــقــلــوب كــأقــدار وحــدثــان
- وما الشعر إلاّ القلبُ هاجَ وَجيبُهُ وما الـشـعـر إلا أنْ يُـثـيـرَ مـثـيـرُ
- والـــشـــعــــر تـــاريخُ الـــنـــفــو س ومـــعـــقـلِ لحـــيـــاتـــهـــا

وقال ثانيهما:[٣١]

- وما الشعر إلاّ صرخةٌ طالَ حبَسُها يرنُّ صَدَاها فى القلوبِ الكــواتم
- خـــارجـــاً مـــن قلـــب قـــائلـــه مثـــلَ مــــا يــــزفرُ بــــــركــانُ

ولـقـد كـان الـتـركـيـز عـلى «الـوجـدان» و«الـقـلـب» و«الإحـسـاس» و«الـنـفس» و«العواطف» و«الشعور» يعنى التركيز - فى المستوى الأدبى - على العالم الداخلى للإنسان والثقة فيه باعتباره محرك الحياة، ومصدر المعرفة، ومنبع القيم؛ ولذلك ألح الشعراء على «القلب» فى مقابل «العقل». وكان إلحاحهم على «الوجدان» قرين النفور من «العقل». على أساس أن «الوجدان» مصدر المعرفة. و« القلب» دليلها الذى لايخطئ. ولذلك قال يليا أبو ماضى:

سَيَّـرتُ فـى فَجْـرِ الحياةِ سَفينتى وَاخْتَـرْتُ قَلبـى أَنْ يكـوَن إمـامى

وقال نسيب عريضة:

فَلنتـــركِ العقـــلَ حيـــثُ يَبغـــى فليسَ للعقـــلِ مِـــن شعـــــورِ

٢ - مفهوم التعبير

لقد ربط طه حسين العمل الأدبى بشخصية الأديب. كى يطلق عقال هذه الشخصية فى حركتها الحرة التى لاينبغى أن تحدّها حدود. أو تفرض عليها قاعدة سوى التعبير عما تؤمن به. أو تنفعل إزاءه. ولم يكن يعنى طه حسين - فى هذا السياق - من العمل الأدبى إلا الكشف عن شخصية الأديب. تلك التى ازداد ظهورها بعد ثورة ١٩١٩. فأصبحت المعلم الرئيسى للأدب العربى فى فترة ما بين الحربين. ولقد تأكد التركيز على شخصية الأديب مع توهج شعراء

الرومانسية العربية فى الدفاع عن ذات الفرد المهدرة. تلك التى أغفلها شعراء الإحياء طويلا.

وبدأ التركيز يأخذ شكل العرض المنهجى مع الإلحاح على قدرة العمل الأدبى فى التعبير عن استجابة الأديب الشخصية لحادث أو موضوع بعينه، والربط بين قيمة العمل الأدبى والكشف عن مزيد من الطاقة الفردية للأديب، وكان من المنطقى أن ينجذب طه حسين - فى هذا السياق العام - إلى الكشف عن ما يملكه الأديب من سمات خاصة. تُرتد إلى التكوين النفسى للأديب من ناحية. وإلى قردته على التعبير عن هذا التكوين من ناحية أخرى. ولكن جوهر هذه السمات يكمن فى انفعال فردى متقد. يتوهج داخل شخصية فريدة. فأخص مايمتاز به الأديب «هو أن جذوته مضطرمة دائمًا. وضميره حى دائمًا. وقلبه مرآة لكل شىء. وملكته الإنشائية مصورة دائما لكل ما يرتسم فى هذه المرآة»[٣٢].

لقد أصبح الأدب تعبيرًا عن شخصية الأديب. بمعنى إنه انعكاس لمايقع على صفحة إحساسه من آثار تتمثل فى أحداثه شعورية أو انفعالية. وبقدر مايتحرك الإبداع الأدبى من هذه الآثار فإنه يعكس كل مايقع على قلب الأديب. الذى يبدو وكأنه «يجد فى نفسه عواطف يجب أن يضعها وإحساسًا يجب أن يذيعه»[٣٣]. وكأنه «لايريد.. إلا أن يصف شعورًا أحسّه أو خاطرًا خطر له»[٣٤].

وتأخذ دلالة «مرآة الأدب» - فى هذا السياق - بعدًا محددا، يرتبط باقتران الأدب بالتعبير. لكن هذا البعد التعبيرى المحدد يفضى إلى أبعاد أخرى مترتبة عليه. ومادام الأدب قد اقترن بالتعبير فلابد أن تصبح كل أعمال الأديب كاشفة عنه وممثلة لشخصيته. وترتبط أصالة الشاعر - فى هذا السياق - بقدرته على تمثيل شخصيته فى شعره. فإذا كان الشاعر مجيدا «فشعره مرآة نفسه» بحيث نقرأ قصائده فنشعر فيها بروح واحد ونفس واحد. إن هذه القاعدة - فيما يقول طه حسين - لاتقبل الشك فى فن من الفنون «ولاسيما الشعر الغنائى الذى هو مرآة النفس ومظهر العاطفة»[٣٥] ولذلك يعجب طه حسين بالوليد بن يزيد الذى كان «يحب شعره... وكان يرى فى هذا الشعر مرآة لهذه النفس»[٣٦]. ويعجب بأبى

نواس لأن شعره «هو مرآة النفس حقا والصورة الصحيحة للعواطف والشعور»[٣٧]. ولقد وصل المتنبى إلى مرحلة الأصالة عندما «أثبت شخصيته قوية واضحة... وأصبح شعره مرآة لنفسه لا لأبى تمام ولا للبحترى»[٣٨].

إن الشاعر - فيما يذهب طه حسين - لايرى شيئا أو يشعر بشىء إلا حققّه وتصوّره وأمعن فى تحقيقه وتصويره، وأعرب عن تصويره أحسن الإعراب. ومادام قلب الشاعر مرآته، وملكته مصورة دائمًا لكل مايرتسم فى هذه المرآة، فمن الطبيعى أن يمثل نتاج الشاعر كل مايظهر أو يخفى من شخصيته. لكن شخصيات الشعراء ليست متماثلة. إن كل شخصية عالم فريد فى ذاته لايتماثل مع غيره من العوالم؛ ولذلك فإن الطرائق التى تعكس بها الأعمال الأدبية شخصية الأدباء طرائق لا نهائية، ترجع إلى اختلاف هذه الشخصيات وتباينها. يضاف إلى ذلك أن كل شخصية أدبية تمر بحالات نفسية متباينة. وتعتورها انفعالات متغايرة، وإذا كان أدب كل شخصية - فى مجمله - مرآة عامة لها. أو تمثيلا عاما لخصالها وقسماتها وخصائصها. فإن كل عمل أدبى تمثيل لحالة خاصة من الحالات التى تتقلب فيا شخصية الأديب، ومن ثم مرآة خاصة لهذه الحالة. ولكن تظل كل هذه المرايا الخاصة. أو الأعمال الأدبية. متجاوبة لتصنع مرآة عامة. تتميز من حيث تمثيلها لشخصية الأديب. وتنفرد من حيث قدرتها على أن تعكس صوته الخاص وروحه المتفردة:

«ولست أدرى أين قرأت أن رجلا من نوابغ الموسيقى الغربية أراد أن يحكم على شاب موسيقى فاستمع إليه وهو يوقع. فلما سمعه يوقع ألحانا مخطفة قال: الان عرفت نفسك. كذلك يجب أن نتبين أصوات نفوس الشعراء»[٣٩].

إن هذا التفرد أو التميز مرتبط بأصالة الأديب. وأصالته مرتبطة - بدورها - بجلاء مرآته، أى بمدى تمثيل شعره لشخصيته. فإذا طالعنا شعره كنا كمن يسمع صوت الشاعر الخاص وينظر إلى شخصه المتميز، بل نرقب شخصيته فى سكونها وحركتها، كما لو كنا نظارة نشاهد الصور المتحركة «فى دار من دور السينما»[٤٠] ألايبهرنا - فيما يقول طه حسين - من بعض رسائل أبى العلاء ما نرى فيها «من تمثيل شخصية الكاتب وعواطفه» حتى يخيل إلينا أننا نسمع ألفاظها

من كاتبها ونرى شخصه بين سطورها «وكأنها صورة شمسيه تمثل هذا القلب الذى ملكه الحزن»[٤١].

ولا بد أن يبرز ـ عند هذا المستوى ـ الدور الذى يقوم به الانفعال. بوصفه القوة الدافعة التى تحرك العملية الأدبية بأسرها. ويصبح انفعال الأديب بالأشياء. بل نوع هذا الانفعال وكمّه، نقطة البدء والمعاد، التى ترتكز إليها جوانب من القيمة الأدبية. مثلما ترتكز إليها جوانب من طبيعة الأدب وماهيته: وبقدر مايصبح الأدب «مرآة لنفس صاحبه» أو يصبح الشعر «مرآة لشخصية صاحبه» لايعبّر الأديب عن حقيقة خارجية. بل عن حقيقة داخلية، هى مجموعة من الانفعالات الفردية، تفرض عليه أن يعبر عنها. أى ينقلها من وجود داخلى إلى وجود خارجى، هو العمل الأدبى الملموس، ليصبح الأدب ـ فى النهاية ـ تعبيرا عن أى نوع خاص من الانفعال. يصادفه الأديب فى تجربته. و«التعبير» ـ بهذا المعنى ـ فعل يتوسّل به الأديب للإفصاح عما تموج به نفسه. وما يعبر عنه الأديب بفعل التعبير هو مايعثر عليه فى داخله من انفعالات؛ ولذلك فإن اكتمال التعبير، أو عدم اكتماله، يرجع إلى الحافز الكامن وراءه، وهو قوة الانفعال. وعندئذ يتفاوت الأدباء فى القيمة نتيجة تفاوت العمق الذى يتميز به عالمهم الداخلى. ودرجة الانفعال الذى يحرّك العالم الداخلى وقيمته.

والعلاقة بين هذا الانفعال والعمل الأدبى علاقة العلة بالمعلول، ذلك لأن العمل الأدبى يعكس ـ كالمرآة ـ حالة تخلّقت فى العالم الداخلى للأديب، تحت وطأة انفعال بعينه، وقيمة العمل الأدبى ـ من هذا المنظور ـ مرتبطة بتعبيره عن أصل مستقل عنه. سابق عليه. تم فى داخل الأديب قبل التعبير. والعلاقة بين العمل الأدبى ومايعبّر عنه أشبه بالعلاقة بين الصورة المنعكسة فى المرآة والمعطى المادى الذى تعكسه. من حيث إنها علاقة معلول بعلة سابقة. ومعنى هذا أنه إذا انتفت العلة انتفى المعلول، وإذا اختفى المعطى المادى اختفت الصورة المنعكسة فى المرآة. وإذا شئنا التخصيص ـ فى حالة الأدب ـ وتحدثنا عن الشعر قلنا ـ مع طه حسين ـ إنه «اذا خلت نَفْس الشاعر من عاطفته، أو عجزت هذه العاطفة عن أن تنطق الشاعر بما يمثلها فليس هناك شعر وإنما هناك نظم لا غناء فيه»[٤٢].

وينطوى مثل هذا الفهم ـ ضمنا ـ على تفرقة بين العواطف أو الانفعالات من حيث مستوياتها الكمية والكيفية. إن هناك عاطفة فاترة تعجز أن تنطق الأديب. وهناك انفعال قوى بضغط عليه حتى يعبر عنه. فى الحالة الأولى نحن إزاء النظم الذى يستوى فيه ضعف العاطفة وعدمها. أما فى الحالة الثانية فنحن إزاء الشعر. وهذه التفرقة بين العواطف مرتبطة بنظرية التعبير، وتردنا إلى تمييز شائع ـ يرجع إلى برجسون ـ بين انفعال سطحى لايخلف أثرا وانفعا عميق يحدث هزة فى الاعماق. الأثر فى الحالة الأولى يتبدد. أما فى الحالة الثانية فيمكث لايتجزأ، وهو فى الحالة الأولى اهتزاز الأجزاء من غير انتقال. أما فى الحالة الثانية فالكل مندفع إلى الأمام(٤٣).

هذه التفرقة بين العواطف أو الانفعالات تقودنا ـ فى هذا السياق ـ إلى منظور محدد للقيمة يميّز شاعرًا عن شاعر، ويرفع أديبًا على أديب. والأديب الحق ـ من هذا المنظور ـ هو الذى يتميّز بعمق انفعاله وقوة عواطفه. إن هذا العمق وتلك القوة يقرنان عمله الأدبى بتلك الهزّة العميقة التى تحدث داخلنا عند قراءة عمله، ذلك لأننا لن نسمع صوته الخاص فحسب، بل صوته القوى النافذ، ولن نبصر فى مراته المصقولة الصافية فحسب، بل تثير المرآة أعمق ما فينا، ولذلك تقترن القيمة الأدبية ـ عند طه حسين ـ بما يلحظه فى إنتاج الأدباء من عمق الانفعال وقوة العاطفة إن قيمة زهير بن أبى سلمى الشاعر الجاهلى ـ مثلا ـ نرجع إلى أن زهيرا «شاعرا يحسّ الأشياء حسا قويا، ويشعر بها شعورا عنيفا، ويصورها تصويرا رائعا»(٤٤). وترتبط قيمة سويد بن أبى كاهل بالأمر نفسه، فهو «قوى الحسّ جدا، دقيق الشعور جدا»(٤٥) ولا ننسى ابن الرومى الذى «كان حاد الحسّ جدا. وكان قوى الشعور»(٤٦).

إن عمق الانفعال وقوة العاطفة مظهران لشخصية قوية متفردة، تفرض نفسها لتؤكد تفرد الأديب وتميزه من ناحية، مثلما تؤكد إنه قوى من بيئته، بل أقوى من أن يستعبده تراثه، من ناحية ثانية؛ ولذلك يرتبط التجديد الحقيقى فى الشعر، كما فى بقية أنواع الأدب، بقوة الشخصية. إن هذه القوة ـ مثلا ـ هى سرّ نجاح على محمود طه وإيليا أبى ماضى. لقد كان الأول ترجمانا لعواطف الإنسان

المتفرد فى اتصاله بالطبيعة، فهو شاعر مغَنّ، شخصيته أقوى من بيئته «وليس قصاصا بيئته أقوى من شخصيته»[٤٧]. أما إيليا أبوماضى فقد كانت شخصيته قوية، ذلك لأنه يتناول الموضوعات التى سبقه إليها الشعراء «فينفخ فيها من روحه القوى، و... يفرض شخصيته فرضا»[٤٨].

إن أهم ما تتميز به مرآة الأدب هو صفاؤها فى التعبير عن صاحبها، دون تدخل عوائق التراث والبيئة. ويقترن صفاء المرآة بالصدق. ويقترن الصدق - بدوره - بالطبع والتلقائية وكلاهما يرتبط - فى النهاية - بالتفرّد والتحرر الذين يلازمان الحركة الخلاقة للفرد المبدع، فى تعبيره عن العالم الداخلى الذاتى للعواطف أو الانفعالات، تلك التى أصبحت «مصدر كل شىء فى هذه الحياة».

وبقدر ما يعنى «صفاء المرآة» - فى هذا السياق - دقة تمثلها للعالم الداخلى للأديب. يعنى الصدق التعبير المباشر. والمعاناة الفعلية لما يحدث فى هذا العالم الداخلى، فالصدق هو أن تقول ما لديك. وتعبر عما تعانيه فعلا. دون مراوغة. أو ادعاء. أو معاظلة. والصدق مُعدٍ كما يقال، ذلك لأنه يؤلف بين قلب الأديب وقلب القارئ. ويثير تعاطف الثانى مع مايعانيه الأول. انظر إلى حافظ إبراهيم - مثلا - حيث رثى الإمام محمد عبده «كيف تحدث قلبه وإيمانه إلى قلوب المسلمين وإيمانهم. وكيف انتقل حزنه ووفاؤه إلى نفوس الناس فعلمهم كيف يجدون لذع الحزن»[٤٩] وانظر إلى غناء المتنبى الحزين تجد هذا الغناء «صادق اللهجة قوى النغمة صدر عن قلب حزين. وينتهى إلى القلوب فيثير فيها الحزن والأسى»[٥٠].

ولكن «الصدق» عند الشعراء. شأنه عند بقية الأدباء. من الأشياء التى لاتتحقق «عندما يحاول الشعراء أن يعبروا عن نفوس غيرهم» إن الشاعر «يصدق كثيرا عندما يصف آلامه هو. وعندما يصف أمانيه. وعندما يعرب عن ذات نفسه هو»[٥١]. وصاحب العاطفة الصادقة من الأدباء «لايكاد يُعَرِبُ عن ذات نفسه حتى يتصل بذات نفس القارئ أو السامع»[٥٢] ولذلك «ينبغى أن نستمد أدبنا من نفوسنا وأعماق وجداننا ودخائل ضمائرنا»[٥٣] وبقدر مايقترن الصدق - فى هذا السياق - بالتمثيل المباشر للانفعال فإنه يقترن بالطبع والتلقائية، ويؤكد أن الشعر

الجديد «يمتاز قبل كل شىء بأنه مرآة لما فى نفس الشاعر من عاطفة، مرآة تمثل هذه العاطفة تمثيلا فطريا بريئًا من التكلّف والمحاولة»[٥٤].

ولكن الحديث عن الطبع والتلقائية والتمثيل الفطرى، يمكن أن يقود إلى تعارض مع التسليم بالجهد الخفى الذى قد يبذل فى عملية التعبير، ويبدو هذا التعارض واضحا عندما نناقش الأمر من زاوية الجهد الإرادى الذى يبذل الأديب فى عملية التعبير. أو من زاوية الغاية التى يستهدفها التعبير نفسه، أو من زاوية البعد المعرفى الذى تنطوى عليه العملية، ولكن هذا التعارض ينداح - ظاهريًا، على الأقل، فى هذا السياق - عندما يؤكد طه حسين أن عملية التعبير عملية طبيعية، تصدر عفويا عن الأديب الذى لايعرف ناتجها إلا بعد أن يتحقق هذا الناتج نفسه. وقد يسهم الأديب واعيا فى هذا الناتج بعد اكتماله. ولكن إسهام الأديب يظل مجرد إسهام ثانوى، لايضيف شيئا فاعلا إلى العملية التى تتم دون مقصد محدّد منه، بل العملية التى لايسبقها أى وعى محدد بما سوف تنتجه.

وعندما نقول - والأمر كذلك - إن الأديب قد عبر عن انفعالٍ ما. فإن ذلك يعنى أنه كان لديه انفعال يؤرقه، ويدفعه إلى التعبير عنه، لأن كل انفعال لايتم التعبير عنه يصحبه شعور بالضيق، فإذا عُبِّر عنه وأمكن خروجه. وتجسّد أدبا. أدى ذلك إلى اقتران هذا الانفعال بشعور من الراحة، أو «المتاع واللذة». أى أن القول بتعبير الأديب عن انفعال ما. يعنى أنه ظل على وعىٍ ما بما لديه، أو على وعى بأن لديه انفعالا. كما يقول فلاسفة «التعبير»[٥٥]. ولكن الأديب - من ناحية أخرى - لايعى ماهية هذا الانفعال. كل مايعيه هو حالة قلق أو اضطراب تغمر جوانبه كلها، إلا أنه يجهل حقيقة هذا الاضطراب، ويعجز عن فهم كنهه. ومن هذه الحالة ينبثق فعل التعبير داخل الأديب مستهدفا الإفراج عما فى الداخل، فإذا تم ذلك شعرا الأديب أن روحه قد هدأت وتعرف من ثم على كنه الحاله التى عاناها وحقيقتها، ذلك لأن فعل التعبير بمثابة اكتشاف من الأديب لانفعاله وتعرف منه على هويته. لكن الاكتشاف مثل التعرّف لايتم كلاهما إلا بعد اكتمال فعل التعبير نفسه. أما قبل ذلك فليس هناك وجود لأى تصوّر محدد.

يترتب على ذلك أن فعل التعبير يهدف ـ أوَّل مايهدف ـ إلى أن يكشف للأديب عما فى داخله هو. بمعنى أن الأديب لحظة التعبير لايؤرق نفسه كثيرا أو قليلا بأى شىء خارج اللحظة. إنه معنىٌّ بما فى داخله فحسب، وليس بالمتلقى أو المجتمع، فإذا تعرف الأديب على ما فى داخله اكتمل الفعل. أما الأثر الذى يحدثه هذا الفعل، بعد ذلك، فى المجال الخارجى للآخرين، فهو شىء لم يكن يجول بخاطر الأديب أو يشغله، لأن فعل التعبير وسيلة وغاية فى ذاته.

لذلك يقول طه حسين ـ فى كتابه «فى الأدب الجاهلى» (١٩٢٧) ـ إن الأدب هو هذه الآثار التى يحدثها صاحبها لأنه لايريد بها «إلا الجمال الفنى فى نفسه»، أى الآثار التى يريد بها صاحبها «أن يصف شعورًا أو إحساسًا أحسّه» [٥٦] فهى آثار تنبعث عن صاحبها انبعاثا «يوشك أن يشبه انبعاث الضوء عن الشمس والعطر عن الزهرة»[٥٧] ثم يقول طه حسين فى «أديب» (١٩٣٥):[٥٨]

«زعموا أن من أظهر خصائص الأديب حرصه على أن يصل بين نفسه وبين الناس. فهو لايحسّ شيئا إلا أذاعه ولايشعر بشىء إلا أعلنه.. ذلك لأنه مريض بهذه العلّة التى يسمونها الأدب. فهو لايحسّ لنفسه. وإنما يحس للناس. وهو لايشعر لنفسه وإنما يشعر للناس. وهو لايفكر لنفسه وإنما يفكر للناس.. ويخدع الأديب نفسه هذه الضروب من الخداع.. وحقيقة الأمر إنه يكتب لأنه أديب. لايستطيع أن يعيش إلا إذا كتب، يكتب لأنه محتاج إلى الكتابة. كما يأكل ويشرب ويدخن. لأنه محتاج إلى الطعام والشراب والتدخين. وهو حين يكتب قلما يفكر فيما يحسن أن يكتب. وما ينبغى ألا يعرفه القرطاس أو يجرى به القلم.. إنما هى حاجة تضطره إلى الحركة فيتحرك.. وتدفعه إلى العمل فيعمل. فأما عواقب هذه الحركة. ونتائج هذا العمل. فأشياء قد يتاح الوقت للتفكير فيها فى يوم من الأيام. حين تصبح أمرا مقضيا لا منصرف ولاسبيل إلى التخلص منه».

إن النص يؤكد ـ أولا ـ أن عملية التعبير عملية ذاتية. لا علاقة لها بأى شرط خارجها، فالأديب لايفكر فيما يحسن أن يكتب. أو فيمن يكتب له. أو لماذا يكتب. إنه يكتب فحسب، لأنه لايملك سوى الاستجابة إلى فعل الكتابة ذاته. ويؤكد النص ـ ثانيا ـ أن عملية التعبير عملية طبيعية. تتم بالطريقة نفسها التى تشبع بها

الحاجات. وبالطريقة نفسها التى تتولّد بها حاجة تضطرنا إلى الحركة. فتدفعنا إلى العمل. أى أن الأدب استجابة فطرية ضرورية لضغط داخلى يولّد الحاجة إلى التعبير، فإذا تحققت هذه الاستجابة وتمّ التعبير تحقق الأدب، دون تفكير فيما يترتب عليه. ولذلك يؤكد النص ـ ثالثا ـ أن عملية التعبير غاية فى ذاتها، إذ لايفكر الأديب فى عواقبها أو نتائجها. فالأدب كله ليس سوى هذه الآثار التى لايريد بها صاحبها إلا التعبير عما فى نفسه، وتنبعث عن صاحبها فيما يشبه انبعاث الضوء عن الشمس والعطر عن الزهرة.

ويرتبط الحديث عن الطبع والتلقائية والتمثيل الفطرى للعاطفة ـ من هذا المنظور ـ بنوع من الآلية فى عملية التعبير نفسها. لتتحرك العملية كلها من نقطة بداية. تتمثل فى هزّة تندفع من الداخل. فى آلية ترتبط بقوة الانفعال أو ضعفه. وهى آلية لايملك الأديب مع ضغط انفعالها القوى شيئا. إنه يستسلم ـ فحسب ـ لفورة الانفعال التى تتم فى الداخل. وتتحرك باحثة عن مخرج لها صوب الخارج. فى «صدور طبيعى» أشبه بتفجر النبع. أو انبعاث الضوء والعطر.

٢ ـ الصدور الطبيعى:

لقد أصبحت العملية الأدبية ـ عند طه حسين ـ عملية «تعبير» ترتبط بالكشف عن انفعال يؤرق الأديب ويدفعه إلى التعبير عنه، هذا الانفعال يمثل ضغطا داخليا يبحث عن متنفس له. ويصل إلى درجة من القوة يندفع معها من الداخل إلى الخارج، فيتم التعبير عنه وإذا تم التعبير انتقل الانفعال من الداخل إلى الخارج وتجسد خلال وسائط تعبيرية. فى شكل قصيدة أو قصة أو مسرحية. هى انعكاس لوجوده الداخلى، فيصبح العمل الأدبى ـ كما أشرت ـ مرآة لما فى الداخل. صورة نفسية لقسمات النفس. تمثيلا لانفعال الأديب، أو تصويرًا لعواطف ووجدانه.

ولكن أيًا كانت التسمية فحركة الانفعال تبدأ من الداخل لتندفع إلى الخارج باحثة عن وسائط تعبر عنها، وهى حركة تحدث نتيجة ضغط يقع على مادة الانفعال، فيدفع المادة إلى البحث عن متنفّس لها، فتندفع. أو تتدفق. فى فعل

شبيه بفعل الولادة. أو تدفق النبع ولقد أكد الرومانسيون هذا الضغط من وردزورث الذى وصف الشعر بأنه «تدفق انفعالات قوية» إلى جان جاك روسو الذى تحدث عن هذا التدفق الذى يتم نتيجة ضغط. وخايل هذا التشبيه بعض معاصرى طه حسين. ممن عطفوا على المنظور الرومانسى للأدب. فتحدث المازنى ـ مثلا ـ قبل طه حسين ـ فى كتابه «الشعر: غاياته ووسائطه» (١٩١٥) ـ عن «تدفق العواطف التى تبغى مخرجا». وقال: (٥٩).

«إن كل عاطفة تستولى على النفس وتتدفق تدفقا مستويا. لاتزال تتلمس لغة مستوية مثلها فى تدفقها. فإما وفقت إليها واطمأنت. وإلا أحست بحاجة ونقص قد يعوقان تدفقها الطبيعى. وربما دفعاها إلى مجرى غير طبيعى فيضر ذلك بالحسم والنفس جميعا. كالحامل لاتزل تتمخض حتى تلد، وهذا هو السبب فيما يجده الشاعر من الروح والحضة بعد أن ينظم إحساسه شعرا».

إن الضغط ـ فى هذا السياق ـ هو علة التدفق الطبيعى الذى يندفع من الداخل إلى الخارج. وهو الضغط الذى يقترن بالانفعال الذى يبعثه المجتمع فى داخلنا. فلايلبث أن يجد لنفسه مخرجا. ومن الطبيعى ـ فيما تفترض نظرية التعبير ـ ألانعرف هذا الانفعال إلا بعد أن نعبّر عنه. أى بعد أن يتدفق. أو يدفعه الضغط من الداخل إلى الخارج. فيستوى أمامنا معبرًا عنه، ولقد قال ميخائيل نعيمة ـ فى «الغربال» (١٩٢٣) ـ إن عواطفنا وأفكارنا هى ما استيقظ من الحياة فينا: (٦٠).

«ومن الغريب أنه كلما تحركت فينا عاطفة، أو نململ فى داخلنا فكر تأتيهما ساعة تلفظها النفس كما تدفع الحامل الجنين من أحشائها عند اكتمال دور الحمل، كأن النفس لاتعرف ما فى داخلها إلا إذا انصبّ أمام عينيها».

لنقل إن هذا الضغط هو علة ـ ما أسماه المازنى ـ «التدفق الطبيعى» الذى يحدث كلما تولّد انفعال داخل الأديب، فالتدفق الطبيعى يعنى «آلية» التدفق. وتصوره بوصفه حركة «طبيعية ـ فطرية» من حركات النفس. لادخل للإرادة فيها، ولذلك أكّد نعيمة أن الشاعر «لايأخذ القلم فى يده إلا مدفوعا بعامل داخلى لا

سلطان له فوقه»[٦١] وذهب المازنى إلى أن الشعر فن «سيق إليه الإنسان وتدفقت إليه عواطفه»[٦٢]. وذهب العقاد إلى أن الشاعر «لايحكم طبعه... بل هو رهن بما توحد إليه سجيته»[٦٣] وقال عبد الرحمن شكرى: [٦٤].

«لا ينظم الشاعر الكبر إلا فى نوبات انفعال... ثم تتدفق الأساليب الشعرية كالسيل. من غير تعمد منه لبعضها دون بعض».

وإذا وسعنا الدائرة. وانتقلنا من الشعر إلى الأدب. واجهنا الفهم نفسه. أى واجهنا الحركة «الطبيعية» نفسها. تلك التى «تتدفق» كالنبع أو كالسيل. والتى «يندفع» فيها شىء من الداخل صوب الخارج. فى فعل أشبه بأفعال «الولادة». ولكن «الولادة» ـ هنا ـ ولادة النفس التى «تحبل» بالانفعالات. حتى تأتى اللحظة التى تندفع فيها الانفعالات خارجة من رحم النفس. فى «حركة طبيعية». وقد ينطوى تشبيه «الولادة» على لون من «المعاناة» بصاحب عملية التعبير، لكن المعاناة لاتنفى ـ فى النهاية ـ «الحركة الطبيعية» للعملية كلها. من حيث اقترانها الدلالى بحركات طبيعية أخرى فى عالم «الطبيعة». ولقد قال العقاد ـ تماما كما قال طه حسين وإن كان سابقا عليه ـ «إن حاجة الشاعر إلى الغناء كحاجة الطير إلى التغريد»[٦٥] وذهب المنفلوطى إلى أن الأدب «حركة طبيعية من حركات النفس تصدر عنها آثارها عفوا بلا تكلف ولا تعمل، صدور النور عن الشمس. والصدى عن الصوت والأريج عن الزهر. وشعاع لامع يشرق فى نفس الأديب إشراق المصباح فى زجاجته. وينبوع ثرّار يتفجر فى صدره ثم يفيض على أسلات قلمه، وهو أمر وراء العلم واللغة والمحفوظات والمقروءات والقواعد والحدود»[٦٦] .

إن كل هذه التشبيهات ـ ونجد مايماثلها عند طه حسين ـ تردنا إلى مبدأ الحركة فى فعل «التعبير» بوصفه تدفقا من الداخل إلى الخارج. وعندما يتقبل طه حسين مبدأ هذه الحركة فإنه يتقبل مصطلحها الوصفى. وأعنى «التدفق الطبيعى». وهو مصطلح يستخدمه طه حسين إلى جانب مصطلح وصفى آخر يلح عليه وهو «الصدور الطبيعى» وكلا المصطلحين الوصفيين يردنا إلى نفس المبدأ. فيشير كلاهما ـ أولا ـ إلى هذه الحركة الآلية التى تنطلق من الداخل إلى الخارج،

ويشير ـ ثانيا ـ إلى حتمية سعى الانفعال وراء وسائط تعبيرية يتدفق من خلالها ويشير ـ أخيرا ـ إلى جبرية نفسية تلغى الإرادة الواعية للتعبير. فى عملية «التعبير».

لهذا كله يذهب طه حسين إلى أن العمل الأدبى يتدفق من الداخل إلى الخارج. كما يتدفق الضوء عن الشمس. والعطر عن الزهرة. والماء عن النبع، فينعكس ما فى داخل الأديب على العمل الأدبى الذى صار مرآة لهذا الداخل. ولعل الأدق أن نقول إن العمل الأدبى يغدو ـ فى مثل هذا الفهم ـ وجودا ماديا لِمَا كان وجودا معنويا داخل الأديب. بحيث يصبح الفرق بين العمل الأدبى وما فى داخل الأديب أشبه بالفرق بين الصورة وما تعكسه، أو بين الوجود الداخلى للماء فى الأرض ووجوده الخارجى متدفقا من النبع فالعمل الأدبى ـ فى هذا السياق ـ كامن كمون الماء فى الأرض والعطر فى الزهرة.

ولامفر من استخدام هذه التشبيهات التى تناسب «الصدور الطبيعى» للتعبير ويفرضها تحول زاوية المرآة إلى العالم الداخلى للأديب. لتحمل دلالة «التدفق» التى لاتقع فى البؤرة من تشبيه المرآة. وإن ارتبطت به على نحو من الأنحاء. ويغدو الشعر ـ عند طه حسين ـ شيئا «يصدر عن القلب أو يفيض به الطبع». بحيث لايخلو من «أثر القلب... يفيض عليه شيئا من حرارته. ويجرى فيه روحا من قوته»[٦٧] وتتدفق القصيدة من نفس الشاعر «كما يتدفق السيل وتتحدر منها انحدارا»[٦٨] لنواجه «هذه القوة» الداخلية التى «تفيض على القصيدة» [٦٩]. ويصف طه حسين اللحظة التى يكتب فيها الأدب بقوله: «تمتلئ بها نفسى، ويفيض بها قلبى. وينطلق بها لسانى»[٧٠] وبمثل هذا «الفيض» تغدو السجية السهلة المرسلة للأديب «غزيرة المادة لاتكاد تنضب»[٧١]. ويلتمس الشعراء المجيدون الشعر على أنه فن له نصيبه «من إلهام الطبيعة الخصبة. والنفس الغنية. والقلب الفياض»[٧٢] فهو معانٍ (غزيرة غنية»[٧٣].

إن الأفعال المتكررة والصفات الملحّة ـ فى النصوص السابقة ـ دوال تردنا إلى مفهوم «الحامل Container» الرومانسى. حيث يصبح الأدب «تعبيرًا» عما فى الداخل. و«تدفقا تلقائيا» يندفع معه ما فى الداخل. فيصدر «صدورا طبيعيا عن

قوم... يشعرون»[٧٤] بعبارة أخرى. يتحرك فعل التعبير فى آلية يصدر معها الشعر عن الشاعر «صدورا طبيعيا من غير تكلف ولا صنعة. كما يتفجر الينبوع عن الماء. دون أن يكون للإنسان فى تفجيره عمل»[٧٥] ويصبح الأدب كله «هو هذه الآثار التى تصدر عن صاحبها كما يصدر التغريد عن الطائر الغرد. وكما ينبعث العرف عن الزهرة الأرجة. وكما ينبعث الضوء عن الشمس المضيئة»[٧٦].

ونحن - فى هذا السياق - إزاء تشبيهات ثانوية تكمل تشبيه المرآة. وتؤكد دلالة «الصدور الطبيعى» التى لاتقع فى بؤرة التشبيه الأساسى، ولذلك فهى لاتمثل تناقضا دلاليا مع تشبيه المرآة، ذلك لأن كل المشبهات - الينبوع. والزهرة. والطائر. الشمس - تلتقى مع المرآة دلاليا. ومهما قلبنا وضع المرآة. وحولنا زاويتها من الخارج (حياة المجتمع) إلى الداخل (شخصية الأديب) يمكن أن تتجاوب المرآة مع الينبوع والزهرة والطائر والشمس. على أساس أننا نواجه - فى جميع هذه المشبّهات - شيئا يتكون فى الداخل. ثم يندفع إلى الخارج. لينعكس - أو يتجسد - فى عمل أدبى. على نحو يصبح معه الأدب مرآة للعالم الداخلى للأديب. أو «صورة عقله وقلبه. وعصارة طبعه وذوقه»[٧٧]. والإشارة إلى «الصورة» و «العصارة» إنما هى إشارة التجاوب بين تشبيه المرآة بالضغط الذى يندفع معه ما فى الداخل إلى الخارج. وكلاهما وجهان لعملية واحدة هى عملية «الصدور الطبيعى».

ومع ذلك فهناك تغاير ظاهر بين المرآة والتشبيهات الثانوية. المرآة سطح عاكس. يعكس شيئا يقع على صفحته من خارجه. أما النبع والطائر والزهر فهى تخرج شيئا من داخلها. إنها الحامل والمحتوى وليست العاكس. أيعنى هذا أننا إزاء نمطين متضادين من التصور. أى أننا إزاء التقابل بين مفهوم العاكس (الكلاسى) ومفهوم الحامل (الرومانسى) الذى ينطوى عليه التقابل بين تشبيه المرآة وتشبيه المصباح. فما يقول ابرامز، وكما أوضحت فى المدخل؟ أم اننا إزاء محاولة للتوفيق بين الوظيفة الاجتماعية للأدب وطبيعته الفردية؟

إن التساؤل الثانى هو الأقرب إلى بنية التفكير النقدى عند طه حسين، ولذلك لجأ - فيما أحسب - إلى هذه التشبيهات التى تؤكد دالاً مهمًا يقع فى الهامش من

تشبيه المرآة. فيؤكد إمكانية تحوّل زاوية لمرآة من الخارج إلى الداخل. ويصل بين المرآة وهذه التشبيهات فى سياق دلالى واحد. يرتبط بحركة تبدأ من الداخل لتنتهى فى الخارج. فتحدث تغيرًا فى المجال الخارجى. وهذا ما تفعله المرآة عندما تتغير زاويتها. فتعكس مايأتى من داخل الأديب على الخارج. أما أريج الزهرة وضوء الشمس وتغريد الطائر وتدفق الينبوع فهى ترابطات دالة. يلتقى اثنان منها مع المرآة ـ النبع والشمس ـ فى خاصية الانعكاس، فكأنهما مرآة أخرى، وتلتقى جميعها حول الحركة من الداخل إلى الخارج. وتلتقى كذلك فى أن ما يصدر عنها يحدث تغيرا فى المجال الخارجى. وأهم من ذلك كله أنها تلتقى بوصفها وسائط سالبة لا إرادة لها. مثل المرآة. فهى لاتؤثر بذاتها فيما تحمل أو تعكس. فتمثل ـ بذلك ـ اللحظة السالبة للأديب. عندما يستسلم لضغط حركة التعبير. دون أن يكون طرفا فاعلا فيها. وعلينا أن لاننسى أن مفهوم «العاكس Reflector» ـ كما حدده ابرامز ـ ينطوى على أساس معرفى. يرتبط بسلبية العقل فى الإدراك. ومن ثم يمكن أن يرتبط بسلبية الأديب فى الإبداع عند طه حسين. ومن هذه الزاوية. تحديدا. يمثل التجاوب السياقى لكل هذه التشبيهات الوضع المعرفى للأديب. فى لحظة التلقى السالبة للتعبير، حيث يصبح الأديب وسيطًا سالبًا لانفعال. يعكس ـ أو يشعّ. أو يتدفق، أو يفيض ـ على الخارج ـ دون أن يتدخل الوسيط نفسه فى توجيه حركة التعبير. أو تكييف ناتجها. وهل تشعر الطير ـ فيما يقول طه حسين ـ بما يصدر عنها من غناء؟! وهل يشعر الزهر بما ينشر عنه من عبير؟! وهل تشعر الشمس بما تبعث من حرارة وضوء؟! إنها «ميسّرة لما خلقت له. مسخرة لما دفعت إليه»(٧٨).

نحن فى كل هذه التشبيهات ـ إذن ـ إزاء وسائط سالبة، لأن مايصدر عنها كلها يصدر صدورًا طبيعيًا دون إرادة. وذلك شأن الأدب والأديب. كلاهما وسيط سلبى، يعكس بمقتضى طبعه الذى خلق له، ويحدث ناتج مايصدر عنه تغيرا فى المجال الخارجى، عندما يتلقاه الآخرون. إن «الصدور الطبيعى» حركة تنطوى على محركها، فلا علاقة لها بأى شىء يتجاوز الضغط الذى هو علتها المتضمنة فيها. والتى تتجلى فى تدفقها الطبيعى. ولاصلة بين الإرادة الواعية للأديب وهذا

التدفق، لأن التدفق يتم عندما تتحقق شروطه الذاتية الخاصة به. ولا علاقة للقارئ بهذا التدفق. إلا من حيث هو متلقٍ له فحسب، ذلك لأن الأديب لايكتب كلما شاء. بل يكتب عندما يتدفق منه ـ أو فيه ـ الانفعال. ويتحقق الصدور الطبيعى. ولا علاقة للمجتمع بهذا التدفق أيضا. لأنه تدفق «طبيعى» «فطرى» لا تخضع حركته إلا لمقتضى طبعه. إن اللحظة التى يستسلم فيها الأديب إلى هذا التدفق هى لحظة التلقى السالبة. التى لا تريكها أى شروط خارجية. والتى يتحول فيها الأديب إلى مرآة سالبة تعكس ما يسقط عليها من الداخل على الخارج.

ومن الممكن أن تشير المرآة ـ فى هذا السياق ـ إلى بُعدٍ معرفى. ولكن هذا البعد يتمثل فى معرفة سلبية. يتلقاها الأديب دون أن يصنعها، فضلا عن أنها معرفة لاحقة، تتحقق بعد عملية التعبير نفسها. ولحظة التلقى السالبة عند الأديب ـ بهذا المعنى ـ شبيهة ـ فى بعض جوانبها ـ باللحظة المعرفية عند الصوفى. حيث تنعكس فى مرآة القلب الصافية حقائق المعرفة المتعالية. فى موقف تتعطل فيه إرادة الصوفى. وتنقطع صلاته بالعالم المادى. وعندئذ لن تصبح الكتابة موقفا، أو مهنة. بل حالا يستسلم فيه الأديب إلى فيض التعبير، ويتحول فيها التعبير إلى عملية يتعرف بها الأديب على ما يعانيه. بعيدا عن أى شرط يتجاوزها.

ولايعيد الأديب ـ من هذا المنظور ـ تشكيل الانفعالات ، أو يفرّ منها، كما تفترض بعض النظريات الموضوعية للفن. وإنما يستسلم إلى ضغطها. ويذعن لما تفرضه عليه. وهو ـ عندما يعبر ـ لايتقيد بأى شىء خارجه. بل يترك العنان ـ فحسب ـ لما فى الداخل كى يتدفق إلى الخارج. إنه لايعبر فى حقيقة الأمر. بل هو وسيط يتم التعبير من خلاله. كما أنه أشبه فى سلبيته بالمرايا الصافية. وإذا كانت أمثال هذه المرايا تعكس الضوء الساقط عليها دون أن تغيّره، وإلا كانت مرايا مشوهة، كذلك الأديب يستسلم لضغط الانفعالات المتولدة فى داخله فيعبر عنها كما هى. وإلا كان أديبا مزيفا مخادعا.

وليس لنا ـ والأمر كذلك ـ أن نسأل الأديب عن شىء بعينه. أو نحاول إقناعه بأى شىء، أو الميل به إلى عقيدة دون أخرى. علينا ـ فقط ـ أن نتقبل مايصدر

عنه، لأنه لايملك سواه، بل لا يملك له دفعا. وقد يؤدى الأدب ـ رغم ذلك كله ـ دورًا فى الإصلاح والتغيير. ولكن ذلك من قبيل التغير فى المجال الخارجى، ذلك التغير الذى يتم تلقائيا نتيجة الصدور الطبيعى، وقد تنتهى عملية التعبير بالأديب إلى التعرف على حقيقة ما يعانيه من انفعال. أو تؤدى بالمجتمع إلى التعرف إلى حقيقة وضعه، ولكن هذا التعرف لاحق على الصدور الطبيعى للتعبير. ونتيجة غير مباشرة تالية للحظة التلقى السالبة. ولماذا لانقول إننا إزاء تعرف سالب على حقيقة جاهزة. تصنع بمعزل عن أطرافها الفاعلة؟!

ولاشك أن الإلحاح على لحظة التلقى السالبة. والوسائط السالبة من حيث ارتباطها بالصدور الطبيعى. يمثل مأزقا لمن يسلم بالوظيفة الاجتماعية للأدب (بل لمن يسلم بنظرية التعبير نفسها). وقد تكشف المأزق. بوضوح. عندما دخل طه حسين فى حوار مع واقعيى الأربعينيات والخمسينيات. وكان عليه أن يختار بين اثنتين: إما أن ينفى المسئولية الاجتماعية عن الأديب. وينفى الالتزام بالضرورة. فيتناقض مع نفسه فى غير موضع. وإما أن يتقبل مقولة الالتزام. ويلجأ إلى توليفة تتوسط بين التعارضات الحادة. وذلك مافعله طه حسين. فقد تقبل الالتزام بمعناه الوجودى. وعدّله تعديلا يتفق مع فهمه للصدور الطبيعى من ناحية. وفهمه لمرآة المجتمع من ناحية ثانية، فأصبح الأدب منافيا للشرّ بمقتضى طبعه، وسبيلا إلى الإصلاح والتغيير. بل الثورة، وذلك عندما يرى المجتمع صورته فى المرآة، فيحب منها مايحب. ويبغض منها مايبغض. فيدفعه الحب إلى التماس الكمال، ويدفعه البغض إلى التماس الإصلاح. ولكن ذلك كله ـ فيما يقول طه حسين ـ يتم تلقائيا، بوصفه أثرا لاحقا على الصدور الطبيعى، ذلك لأن الأديب يكتب لأنه أديب فحسب، ولايستطيع أن يعيش إلا إذا كتب. أما التساؤل عن ماذا يكتب. أو عن عواقب الكتابة ونتائجها. فهو تساؤل وعى لاحق. يتلو عملية الكتابة التى تتم بعيدا عن القصد. وتحت وطأة هذا الصدور الطبيعى. ولذلك يقول طه حسين:[٧٩]

«إن الإصلاح والتغيير وتحسين حال الشعوب وترقية شئون الإنسانية أشياء تصدر عن الأدب صدور اطبيعيا، كما يصدر الضوء عن الشمس. وكما يصدر

العبير عن الزهرة. وكما تثير الروضة فى نفسك ماتثير من الشعور بالجمال. فضوء الشمس لايصدر عنها لتحقيق الأغراض وبلوغ الغايات التى تحققها أنت وتبلغها به، وإنما يصدر عنها بطبيعته وتتضح أنت به وتستمع به أيضا. وتحقق به أغراضك وتبلغ به غاياتك وتوجهه من هذا كله إلى ماتريد وإلى ماتستطيع لأنك تجده يغمرك ويباح لك. ويهديك ويتيح لك ماتجد فيه من النفع. والزهرة لاتنشر عرفها وشذاها لتتملق منك هذا الحسن الذى ركب فى غريزتك. وهى لاتتألق بجمالها ونشرتها وروائها وبهجتها فتتعلق فيك حسا آخر ركّب فى طبيعتك. بل هى لاتعرفك وعسى ألاتعرف نفسها. فهى أجدر ألاتريد لنفسها عطرا أو جمالا أو رواء فضلا عن أن تريديك بهذا كله أو بعضه. وقل مثل ذلك فى أشياء كثيرة فى هذه الطبيعة يخيل غرور الإنسان للإنسان. وحرص الإنسان على منفعته وتهالكه على مايرضيه وإشفاقه مما يسوءه أنها تؤدى إليه ما تؤدي خدمة له وإرضاء لحاجاته وتحقيقا لمنافعه.

ربما كان من الأيسر على طه حسين لو ذهب إلى أن هذا الصدور الطبيعى يجعل للأدب أثرا فى المجال الاجتماعى. ويدفع إلى التغيير والإصلاح، لأن المادة التى تصدر عن الأديب نابعة من المجتمع. فإذا تم صدورها بفعل الضغط الداخلى. أحدثت أثرها فى المجتمع الذى نبعت منه أصلا. ولكن مثل هذا الفهم - وأهم من ذلك تطويره - يستلزم لونا أكثر فاعلية من الربط بين الجانب الفردى والجانب الاجتماعى من العملية الأدبية. ولكن لأن المجاورة ظلت الأساس الحاسم فى الصيغة التوفيقية عند طه حسين. فإن حاول أن يتجاوز التعارضات دون مواجهة حاسمة لها: فلجأ إلى هذه التوليفة الأخلاقية التى عدّل بها مفهوم سارتر عن الالتزام. وجعل «الصدور الطبيعى» الذى ينطوى عليه التعبير صدورا خيرا بطبيعته. ومادم هذا الصدور صدورا خيرا فلابد أن يؤدى إلى نتائج خيرة. بمقتضى طبعه الذى خلق له. دون قصد مسبق. أو وعى مستقل من الأديب.

ولم يشعر طه حسين - مع هذه التوليفة - بتناقض بين تأكيد الصدور الطبيعى من جهة وتأكيد مسئولية الكاتب من جهة أخرى، ذلك لأنه يرد مسئولية الكاتب إلى ضميره قبل أن يردها إلى الجماعة. والضمير مقترن بالمرآة كما

أوضحت وهى وسيط سلبى يتيح - مع ذلك - للذات والجماعة لحظة وعى حادة تؤدى إلى التغير نحو الأكمل، ولكن المرآة فى ذاتها لاتعرف شيئا عما تتيحه للذات أو الجماعة، وإنما تفعل بمقتضى طبعها الذى خلقت له. وبمقتضى طبعها الذى يشبه طبع الشمس والزهرة، من حيث هى وسائط سالبة. تعمل بمعزل عن الإرادة الإنسانية، إنها نفحات طبيعية ووسائط سالبة فى ذاتها ولكنها موجبة فى آثارها، لأنها تفضى إلى منفعة المجتمع، لو عرف كيف يفيد من عطائها. أما إذا لم يعرف المجتمع كيف يفيد منها، فستظل النفحات الطبيعية كماهى، يصدر عنها ناتجها، لأنه لابد له من الصدور، «ولا على الشمس ولا على الزهرة أن لاينتفع بما تنشران من ضوء أو شذى»[80].

والصلة بين المرآة والينبوع - عند هذا المستوى - صلة دلالية وثيقة. فالشعر - المرآة - هو «ينبوع صفو يعطينا ماءه النمير سواء أردنا ذلك أم لم نرده. ولا على الينبوع أن نقول فى هذا الماء الصفو ما نقول. فلن يغير قولنا. ولن تغير آراؤنا من طبيعته ولا من طبيعة مايعطينا. هو حر فيما يعطى. ونحن أحرار فيما نصنع بمايهدى إلينا. هو يصدر عن طبيعته فى الإعطاء. ونحن نصدر عن طبيعتنا فى الانتفاع والاستمتاع»[81].

وكما يتدفق الينبوع. أو تعكس المرآة. رغم إرادة الأديب. يتدفق الأدب وتعكس مرآته صوراً تبعث على الإصلاح رغم أية قوة تكبح الرغبة فى الإصلاح. إن قوة النبع لاتفيض إلا بالخير. وتؤدى إلى الإصلاح بمقتضى طبعها الذى خلقت له. وتتدفق رغم بطش الطغيان وتحكم الرقباء. فالأدب «أشبه شىء بالنهر العظيم القوى الذى يندفع من ينابيعه فيشق مجراه حتى يصل إلى البحر. قاهرا ما يلقاه من المصاعب. مقتحما مايعترض طريقه من العقاب. محتالاً فى شق طريقه ألوانا من الحيل تنتهى به كلها إلى غايته. فظلم الظالمين وبطش أصحاب الطغيان وتحكم الرقباء، كل أولئك أضعف من أن يقوم فى سبيل الأدب والفن أو يحول بينهما وبين القراء»[82]. لنقل إن البحر - هنا - هو القراء الذين يصب فيهم الأدب. بعد أن يندفع من ينابيعه. فيتيح لهم لحظة من الوعى تدفعهم إلى التغير أو الثورة، وإن العوائق هى السلطة وأجهزتها التى ترفض التغيير فى المجتمع، ولكن

يظل مبدأ الصدور الطبيعى قائما. يقترن بلحظة التلقى السالبة للأديب. فالصيغة التى تتوسط بين التعارضات تحاول - جاهدة - أن توفّق بين المتناقضات.

ولكن ماذا تصبح صورة الأديب نفسه بعد هذا كله؟! إنه يصبح كائنا مغلولا فى سجن طبعه. أشبه بالنبع الذى يفيض حتى لو لم يدنُ منه العطاشى. وأشبه بالمرآة التى تعكس حتى لو لم ينظر إليها أحد. إن موهبته نفسها سجينة طبعه «لأن المواهب كلها سجينة الطباع التى فطر عليها أصحابها. وليس من الممكن غير هذا. لأن مانحها يلائم دائما بين ما يهب ومايفطر الناس عليه»[٨٣]. وكما يعنى سجن الطبع أن أمل كل أديب أكبر من جهده فإنه يعنى أن لا خلاص للأديب من موهبته التى فُطر عليه. والتى تسعى - رغم سجنها - لتحقق الخير لصاحبها ولمن حوله. لأن هذا هو مقتضى طبعها الذى خلقت له. وهكذا يتميز الأديب بهبة من الهبات السلبية النادرة. ويظل - مع ذلك - مؤثرًا تأثيرًا إيجابيا فيمن حوله عن طريقها. فيثاب رغم أنفه. ولا مفرّ لطه حسين من الإلحاح على نوع من الجبرية النفسية فى العملية الإبداعية وأعنى جبرية تتجاوب مع آلية الصدور الطبيعى وسلبية الأديب إزاءه على السواء، فيقال إن الأديب «لايستطيع أن ينتج متى شاء. وهو لايستطيع أن ينتج كيف شاء. وهو لايستطيع أن ينتج ما يشاء. وإنما هو رجل قوى الذهن. واسع العقل. خصب الخيال. يحسّ ما حوله من الأشياء ويتأثر بها. وإذا بعض مايحسّ يملك عليه نفسه ويثير فيها آثارًا قوية تضطره إلى أن يكتب»[٨٤].

قد يحترس طه حسين فيقول إن هناك فارقا بين الطير والشمس من ناحية والديب أو الشاعر من ناحية ثانية. يتمثل فى أن للشاعر عقلا يميز آثارا مايصدر عنه فيمن يتلقون. وأنه ليس ملغى الإرادة تمامًا. [٨٥] ولكنه سرعان مايعود فيؤكد أن تأثير الإرادة فى إنتاج الأديب «ضئيل جدا لايكاد يذكر» وأن «المقدار اللاشعورى فى إنتاج أدبه أعظم جدا من المقدار الشعورى» فالأديب مجبر فى الأدب «أقرب منه إلى أن يكون مختارا»[٨٦]. إنه سجين طبعه وأسير هذه القوة الخيِّرة التى تتقمصه فتدفعه إلى الإنتاج. فالأديب «هو أصدق صورة للرجل المجبر الذى لا إرادة له ولا اختيار فيما ينتج من الآثار الأدبية الخالصة. هو أشبه

شىء بالأداة التى توجه، وهى لاتعرف كيف توجّه. وأشبه شىء بالمرآة التى تتلقى الصور وهى لاتعرف كيف تتلقاها. وأشبه شىء بالرجل الملهم الذى يأتيه الوحى وهو لا يعرف كيف ولا من أين يأتيه»(٨٧) و:

«منى خير الشعراء وأصحاب الفنون فى شىء! إنما هم عبيد الطبيعة تفرض عليهم مافيها من جمال وقبح ومن نعيم وبؤس وتخيل إليهم أو يخيلون هم إلى أنفسهم أنهم أحرار يستنطقون الطبيعة أسرارها ويصوغونها فى صيغهم الفنية المألوفة شعرا أو رسما أو نحتا أو تصويرا أو غناء أو إيقاعا»(٨٨).

وهكذا ننتهى إلى جبرية نفسية تذكرنا بذلك الجبر التاريخى الذى افتتحت به الفصل السابق. ولكن كلا الجبرين لايقف من الآخر موقف النقيض من نقيضه. إن كليهما وجه للآخر. كما أن كليهما يتجاوب مع الآخر داخل الصيغة النقدية التى تقوم على المحاورة.

وداخل سياقات المرآة التى تعكس الخارج مرة والداخل أخرى.

وعندما يتجاوب هذان الوجهان للجبر ينتفى «الاختيار» عن الفرد المبدع وعن المجتمع ويغدو «سجن الطبع الذى يتحرك فيه الأديب سجنا كونيا يشمل العالم بأسره. و ترد على الذهن فكرة قديمة ـ قدم «تجديد ذكرى أبى العلاء» ـ مؤداها أن «الاختيار لايتفق مع القول بأن هذا العالم مبنى فى حركاته الاجتماعية والفردية للإنسان وغير الإنسان على العلل والأسباب. وأن كل شىء فى هذه الحياة إنما هو نتيجة لشىء كان قبله، ومقدمة لشىء يجىء بعده. فإذا صحّت هذه القضية ـ وقد فرغت الفلسفة من إثباتها منذ أمد بعيد ـ لم يكن للاختيار موضع فى هذا العالم»(٨٩). وإذا هبطنا من هذا السجن الكونى للجبر إلى السجن الفردى للمبدع واجهنا الأمر نفسه. وبدهنا هذا الجبر النفسى الذى يتجاوز الأديب إلى الإنسان. خصوصا عندما يقول طه حسين: (٩٠).

« وفى الحق أنا لو حللنا قوى الإنسان النفسية لم يجد عن الجبر مندوحة. **فإن هذه القوى متأثرة فى نفسها بأشياء لايملكها الفرد ولا الجماعة. فالرجل لم يوجد نفسه وإنما أوجده غيره. وهو لم يكون قواه وإنما كونت له. وللزمان**

والإقليم فيها تأثير عظيم. وللبيئة الاجتماعية تأثير أعظم. وللعادات والأخلاق الموروثة تأثير لايكاد يقدر. والحوادث الطارئة تصرفها كما تريد. وتصوغها كما تشتهى فمن أين للإنسان حظه من الاختيار؟

ألا إن الاختيار وهم قد ملك الناس منذ كانوا. وهم على الخضوع مجبورون.

٤ ـ البحث عن الشخصية:

ولكن ما الذى يترتب على صورة الأديب المجبر على هذا النحو؟ إن «الجبر» نقيض «الاختيار» وقرين الوسيط السالب الذى يعكس دون أن يكون له دخل أو تأثير فيما يعكس. لكن هذا الجبر ـ من منظور آخر ـ يعنى التلقائية التى ينعكس فيها ما فى الداخل على الخارج، ليكون ما فى الخارج تمثيلا أمينًا صادقًا لما فى الداخل. وعندما يتَّصف العمل الأدبى بأمانة التمثيل وصدقه فإنه يتحول ليصبح وثيقة نفسية. دالة على صاحبها. كاشفة عما فى داخله، فيغدو العمل الأدبى مرآة سالبة أخرى توازى ـ فى سلبها ـ الأديب الذى هو أشبه بالمرآة التى تتلقى الصور وهى لا تعرف كيف تتلقاها.

إن العمل الأدبى مرآة الأديب وتمثيل لشخصيته وتصوير لانفعالاته وعواطفه. وقدرة هذا العمل على إثارة القارئ قرينة صدقه فى التعبير عن صاحبه. وبقدر ما يحدد هذا المنظور قيمة العمل الأدبى فإنّه يحدّد حركة الناقد فى التعامل معه. وبقدر ما يوازن الناقد ـ فى هذه الحركة ـ بين صور المرآة وأصلها الداخلى. يحرص على التعامل مع العمل الأدبى بوصفه دالاً على صاحبه وتمثيلا لشخصيته.

ويلتقى طه حسين ـ فى هذه الحركة ـ مع غير واحد من نقاد جيله. فيساهم فى مسعى عام. يقترن بمحاولة اكتشاف الشخصية الفريدة التى ينطوى عليها العمل الأدبى والتى هى سر أصالته وتأثيره. لقد نظر غير واحد من هؤلاء النقاد إلى شعر الشاعر «بوصفه صورة لنفسه»[٩١] فصار الأسلوب «صورة من النفس». أى «صورة بارزة مؤكدة من شخصية صاحبها»[٩٢]. وقيل إن الأديب «يترجم عن

نفسه. ويكشف عن دخائلها. ويعرض على الناس جوانبها فى كل ما يكتب. قصد إلى ذلك أم لم يقصد»[٩٣]. وكان المازنى يتحدث - من هذا المنظور - عن شخصية المتنبى. فيرى «أن شعره أصدق راو وأوثق شاهد على شخصه»[٩٤]. وكان يدرس شعر بشار بن برد بوصفه وثيقة نفسية للكشف عن تاريخ شخصية بشار وصفاتها؛ فبحث «فيما بقى من شعره» عن «الدليل على شدة شعوره بعماه». وعن «نفس بشار» التى كانت «لا تخلو من مرارة ونقمة من أيام حداثته». باختصار كان المازنى يبحث فى شعر الشاعر عما يمثل «سيرته». أو «فرط شعوره بذاته»[٩٥]. وطريقة العقاد فى البحث عن شخصية الأديب من خلال أدبه طريقة معروفة. وعنوان كتابه «ابن الرومى: حياته من شعره» نموذج يلخّص هذا المسعى الذى يحوّل الشعر إلى وثيقة لاكتشاف حياة الشاعر.

قد نقول إن هذا الفهم ينتسب - بمعنى أو بآخر - إلى سانت بيف وإلى بحثه عن شخصيات الأدباء. ولكنه - فى النهاية - مرتبط بنظرية التعبير فى أكثر أبعادها آلية، وعلى نحو يتجاوز ما أسماه العقاد «سكسونيين ولاتين»[٩٦] إلى مبدأ مشترك يصل بين الجميع، على أساس أن «الاستدلال على الشاعر من كلامه قاعدة صحيحة» فيما يقول العقاد، وعلى أساس أن دراسة الآداب «هى دراسة للنفس الإنسانية» فيما يقول طه حسين. ولقد كان لهذا المبدأ آثاره المنعكسة فى الدراسة الأدبية. وتقترن أهم هذه الآثار بتحويل العمل الأدبى إلى وثيقة نفسية، يصبح معها محاكاة لحقائق داخلية. وبقدر ما يزيد هذا الفهم قيمة الأدب - على مستوى التنظير - على تمثيله للشخصية. فإنه يحدد مسعى الناقد - على مستوى التطبيق - فى البحث عن هذه الشخصية. ونتيجة ذلك هى الربط الدائم بين العمل وصاحبه. ورد قيمة العمل إلى التصوير الصادق لعواطف وانفعالات قَبْلية. بحثا عن تطابق. أو تماثل. بين صورة المرآة وأصلها الداخلى.

ولذلك يردُّ طه حسين جانب القيمة فى العمل الأدبى إلى تعبيره عن شخصية صاحبه وتمثيله لحياته. هكذا مثلت مسرحيات إسخيلوس - مثلا - حياته. و«نشأت عن قلب الشاعر وما كان يملؤه من إيمان وتقى، فكانت صورة حقيقية لهذه النفس الورعة الديانة التى تحب الآلهة وتخشاهم»[٩٧]. وارتبطت قيمة «غادة

الكاميليا» بأن صاحبها ـ دوماس الابن ـ قد «حكى... صورة نفسه والمحيطات التى أحاطت به أيام صباه، فكان فيما كتبه صادق التصوير قويه، فلم تلبث روايته حين نشرت أن لقيت ما قدر لها من نجاح لا يزال إلى اليوم فى حدته»[٩٨].

والنتيجة التى ينتهى إليها طه حسين ـ من هذا المنظور ـ فى تعامله مع المسرح هى النتيجة نفسها التى ينتهى إليها فى تعامله مع القصة، ذلك لأن الأصل الموجّه للحركة واحد فى التعامل مع كلا النوعين. وبقدر ما حوّل طه حسين القصة إلى وثيقة اجتماعية ـ كما رأينا فى الفصل السابق ـ يحوّلها إلى وثيقة نفسية؛ فتصبح رواية «زقاق المدق» لنجيب محفوظ عظيمة الخطر من الناحية النفسية. مثلما كانت عظيمة الخطر من الناحية الاجتماعية. لكنها عظيمة الخطر هذه المرة «لأن الكاتب يحلل لك حياة الرجال والنساء والفتيات تحليلا دقيقا رائعا، ويعرض عليك خباياها عرضًا قلما يحسنه البارعون فى علم النفس»[٩٩]. وليس هناك فارق بين نجيب محفوظ ومحمد فريد أبى حديد ـ من هذا المنظور ـ ذلك لأن الثانى ـ فى روايته «أنا الشعب» ـ «متقن للتصوير، محسن لاستقصاء خصال الأشخاص الذين يصورهم، والبحث عن أسرارها، والنفوذ من مشكلاتها المعقدة أشد التعقيد، وهو كعهدنا به باحث عن خبايا النفوس، نفاذ إلى دخائلها»[١٠٠]. وبمثل هذا الفهم يختفى الفارق الجذرى ـ إذا أنعمنا النظر ـ بين نجيب محفوظ ومحمد فريد أبى حديد، ليصبح كلاهما «عالم نفس» و «باحثا» «محللا» فى خبايا النفوس، فيلتقى كلاهما ـ فى ذلك ـ مع كاتب مسرحى يختلف عنهما الاختلاف كله. أعنى كاتبا مثل لويجى بيراندلو الذى «يلتمس عناصر قصته ومظاهرها من داخل النفس الإنسانية لا من خارجها. فهو يواجه المشكلات النفسية... كأنه أستاذ يدرس ناحية من نواحى النفس. على أساليب العلماء البسيكولوجيين»[١٠١].

لنقل ـ مع طه حسين ـ إن الكاتب يرفع قصته عن مستوى القصص العادى إلى مستوى القصص الممتاز «بدقة البحث عن عواطف النفس وأهوائها»[١٠٢]. فذلك قول يعنى ـ فى هذا السياق ـ أن القاعدة الأساسية للنقد هى التعرّف على شخصية الأديب. والتعرف على الشخصية ـ فى هذا السياق ـ يعنى الوصول إلى

العلة المباشرة التى أنتجت الأدب. إذ علينا أن نتفهم هذه الشخصية ونحيط بدقائقها النفسية ما استطعنا. بعد أن أحطنا بالبيئة التى عاشت فيها والعصر الذى تفاعلت معه؛ وذلك لنعرف كيف شعر الأديب بما شعر به. «ثم كيف وصف إحساسه وأعرب عن شعوره»[١٠٣].

ولكن ما السبيل إلى هذه «الشخصية»؟ وما وسيلتنا إلى التعرف عليها؟ إن السبيل والوسيلة ـ عند طه حسين ـ هما الأدب من ناحية ووقائع الحياة من ناحية أخرى. أى أن علينا أن نحول الأدب إلى وثيقة نفسية. نجرد منها الأحداث السيكولوجية التى تمثل خصائص عقلية للأديب. ونلخص منها الخصال المزاجية التى تمثل قسمات عاطفية للأديب نفسه. ولا بأس من الاستعانة بشىء من علم النفس. أو بشىء من التاريخ، فالمهم هو الوصول من الأدب ـ الوثيقة ومن وقائع الحياة الشاهدة إلى ما يصنع «سيرة» لهذا الأديب.

وإذا فعلنا الشىء نفسه فيما يتصل بوقائع حياة الشاعر ـ أى شاعر ـ أمكن أن نقيم توازيا بين سيرة الحياة والشعر بوصفه وثيقة نفسية؛ فنتخذ الشاعر «وسيلة إلى فهم الشعر». كما نتخذ الشعر وسيلة إلى فهم الشاعر[١٠٤] ولا غرابة فى ذلك فالعلاقة بين الشعر والشاعر هى علاقة الأصل بالصورة المنعكسة فى المرآة. والهدف من تأمل هذه العلاقة دراسة الفرع من حيث دلالته على الأصل. والانتقال من الصورة ـ أى الشعر المتعيّن ـ إلى موضوعها. أى الشخصية التى يدل عليها الشعر دلالة مباشرة.

وبديهى أن اكتشافنا لشخصية الشاعر يعنى تجريد صورة نفسية من الشعر. وقد نعى الخاصية المجازية المراوغة للشعر. فننتقل انتقالا رشيقا بين المعانى الأُول والمعانى الثوانى لتحديد المقصد المقترن بالشخصية. وقد نكون أقل وعيا بهذه الخاصية المراوغة. فنفهم الشعر فهمًا ظاهريا. أعنى فهما أقرب إلى طريقة «أهل الظاهر» منه إلى طرائق «أهل الباطن». وإذا توصلنا ـ بعد ذلك ـ إلى تجريد «الصورة النفسية للشخصية» من الشعر. أمكن لنا أن نتبين ما بينها وبين شعر الشاعر من صلة. ونتبين ـ من ثم ـ «الخصائص التى يمتاز بها شعره. حتى إذا فرغنا من ذلك كان من اليسير علينا أن نقدر هذا الشعر»[١٠٥]. وإذن، فعمل

الناقد الأساسى ـ فى هذا السياق ـ هو تقديم صور. يفترض أن تكون صادقة. للشعراء الذين يدرسهم وليس للشعر. وما دام «السبيل أن نتبين روح الشاعر وشخصيته؛ ونحكم عليه أو له بما نتبين منهما»[١٠٦]؛ فالمقارنة بين «الصورة النفسية» المفترضة والشعر أمر طبيعى. وتحول الشعر إلى «وثيقة نفسية» أمر طبيعى أيضا. والمسافة التى تفصل بين الناقد والمحلل النفسى مسافة واهية كالشعرة. يتحول معها الناقد إلى صانع «سير». وكاشف عن «لا شعور». وقارئ «شخصية». ومتحدّث عن «تمثيل صحيح للعواطف». بالقدر نفسه الذى يتحدث عن تماثل بين صور المرآة وأصلها الداخلى.

قد يقول طه حسين إن صور المرايا متباينة فى أشكالها. ولكن طبيعة علاقتها بالأصل واحدة. وكما تتماثل صور المرآة مع الموضوعات التى تعكسها يتماثل الأدب مع أحداث قَبْلّية يفترض أنه يعكسها، عندما يمثل شخصية الشاعر. ويبدأ هذا التماثل بدرجة حادة من الآلية الخالصة؛ يمكن معها لطه حسين أن يقول ـ فى مفتتح حياته النقدية ـ عن أبى العلاء:[١٠٧].

«... كانت نفسه ممتازة... فلا جرم كان شعره كنفسه ممتازا أشد الامتياز».

وقد تخفت الحدة لتصبح الآلية أكثر مراوغة، ولكنها تظل قائمة، توحّد ـ مثلا ـ بين أدب فرانز كافكا وحياته على النحو التالى:[١٠٨].

«حياة خاصة كلها نكر وشر. وحياة عامة كلها بؤس ويأس، فأى غرابة فى أن يكون الأدب الذى ينتجه فرانز كافكا ـ فى هذه الظروف كلها ـ هو الأدب الأسود بأدق معانى هذه الكلمة وأشدها سوادا وحلوكًا»

وما دام الأصل ـ فى العملية النقدية ـ هو التعرف على شخصية الأديب، فلا بد أن يرسم الناقد للشعراء صورا نفسية افتراضية، تجمع سماتهم الشعرية وتلخص خصائصهم العقلية. وأعنى صوراً من قبيل:

ـ «إن العرجى كان ظريفًا خفيف الروح محببا إلى النفس»[١٠٩].

ـ «بشار... ثقيل حتى حين يضحك. وهو ثقيل حتى حين يريد أن يضحكك ويرضيك.. وهو مُرٌّ فى جميع مواقفه. يأتى بالنادرة المضحكة فتضحك. ولكنك

لاتضحك ضحكا صحيحا خاليا من كل شائبة. وإنما تضحك وأنت مستشعر شيئا من الألم. محسٌ شيئا من المرارة. ومصدر ذلك أن الشاعر ذو مزاج حاد»[١١٠].

هذه الصور النفسية هى الأصل الأول الذى يُقارن به الشعر. أو يكون مرجعا فى الحكم عليه بالقيمة، وذلك على أساس مؤداه:[١١١].

«إن من الشعراء والكتاب من تحبّهم وتعجب بهم. ومنهم من تحبهم ولا تعجب بهم. ومنهم من يظفرون بالإعجاب وحده دون الحب. أى أنا أعتقد أن الشاعر ليس محبّبا إلى النفس لأنه مجيد ليس غير. وإنما يجب أن يجمع إلى هذه الإجادة خلالا أخرى تدنى منك شخصيته. وتقارب ما بينها وبين نفسك حتى تحبه وتميل إليه».

وقد تنتزع عناصر هذه «الصورة النفسية» من الشعر. أو تنتزع من الوقائع التاريخية لحياة الشاعر. المهم أنها تتحول إلى أصل مغاير للشعر. أعنى أصلا يقاس عليه. ليحكم به على الشاعر أو له، فإذا وجدنا تطابقا بين الشعر والأصل المفترض ـ الصورة النفسية المفترضة ـ كان الشاعر صادقا وإلا فهو الكاذب بالأثيم، وليس هناك صفة أكثر تكرارًا ـ فى نقد طه حسين ـ من الصدق ونقيضه الكذب والصفة نفسها ـ كما أشرت من قبل ـ تشير إلى التطابق بين شيئين. وهما ـ فى هذا السياق ـ الأصل المفترض أو الصورة النفسية والوقائع المتعينة فى الشعر.

وللصدق ـ فى هذا السياق ـ بعدٌ جمالى بمعنى من المعانى. ولكنه بعد ينطوى على محتوى معرفى محدد، ذلك لأن «الصدق» نقيض الكذب والإسراف والإحالة، وقرين الارتباط بالوقائع المادية والأحداث النفسية وعدم مفارقتها. ولذلك نجد ـ فى شعر زهير ـ «هذه اللذة التى لا تفنى. والتى توجد فى الشعر الصادق الذى لا إسراف فيه ولا إحالة ولا تكلف»[١١٢]. هذا المحتوى المعرفى المحدد للصدق يزدوج مع قيمة أخلاقية محددة بدورها، فهو إخبار بالشىء على ما هو عليه. وإذعان للحق وعدم تجاوزه، وارتباط الصدق بالصحة المعرفية رِدْفٌ لارتباطه بالخير الأخلاقى. وتتجاوب الصحة المعرفية مع الخير الأخلاقى من منظور «التمثيل الأمين» للعواطف. أى «الصورة الصادقة» لشاعر ـ أو كاتب ـ «يألم حقا ويصف

ألمه وصفا صادقا». ونتيجة مثل هذاالتجاوب هى الأثر الجمالى الذى يرتبط بإثارة العاطفة والتأثير فى النفس. خصوصا عندما يقول طه حسين:[١١٣].

«ولست أعرف شيئا أبلغ فى إثارة العاطفة والتأثير فى النفس من الطبيعة الصادقة يمثلها الكاتب أو الشاعر تمثيلا صادقا».

وبقدر ما يردنا «تمثيل الطبيعة الصادقة» إلى خاصية أخلاقية فى «الشخصية» فإنه يؤكد ما ينقله طه حسين عن دوماس الابن: [١١٤].

«أول شرائط العبقرية هى الصدق. وكل ما كان صادقا كان طاهرا. والزهرة العذراء عريانة وهى مع ذلك عذراء. والانفعال الذى يحدث عن تصوير عاطفة من العواطف تصويرا تعبر عنه لغة جميلة وحركة جميلة كذلك هو - أيًا كان نوع العاطفة - خير ألف مرّة من تلك التدابير الموضوعة التى تطلبون كتابتها مقابل رضاكم عنا».

و«الصدق» - فى هذا السياق - مصطلح يؤكد «المحاكاة» ولاينفيها. فلا تعكّر على «المحاكاة» اللغة الجميلة التى تتحول إلى سطح لامع صقيل لمرآة تضفى نضارة على الأصل. دون أن تغير منه شيئا. يضاف إلى ذلك أن «اللذة» الناتجة عن الصدق تترادف مع لذة أخلاقية. فتقرن الصدق بالطهر. بالقدر نفسه الذى تؤكد أن الأديب «يصدق كثيرا عندما يصف آلامه هو»[١١٥] وبقدر ما يوحّد «الصدق» - بوصفه مصطلحا تصوريًا - بين «الجمالى» و«الأخلاقى» يحايل الناقد بمحتواه المعرفى. فينقله من الكتابة إلى الكاتب. ليصبح النقد لونًا من «السيرة» و«قُص الأثر». وعندئذ تصبح مرايا الشعراء صادقة بقدر مطابقتها لما فى داخلهم. وبقدر تماثلها مع شخصياتهم. ولو حدث العكس؛ وانتفى التطابق أو امتنع التماثل، سقط تشبيه المرآة «الصافية - الأمينة - الصادقة - الوضاءة - الصقلية» ليحلّ محلّه تشبيه المرآة «الكاذبة - المعتمة».

هكذا يتحرك طه حسين من الشعر إلى أصل مفترض. هو الصورة النفسية للشاعر، ليقيم تماثلا بين الأصل الذى جرّده من العمل الأدبى. أو استقاه من الوقائع التاريخية للشاعر، وبين الشعر نفسه، فى دورة تبدأ بالشعر ولكنها نادرًا

ما تعود إليه. ويصبح الشعر دليلا على النوايا، ووثيقة يكتشف منها طه حسين - مثلا - أن الشعر العذرى صدر عن قوم يحبون «حقا وصدقا»؛ لأننا نجد فى هذا الشعر «الصدق فى وصف العاطفة وتمثيلها. بحيث لاتكاد تقرأ هذا الشعر حتى تتأثر به وتقطع بأن قائله لم يكن متكلفا ولامنتحلا. وإنما كان رجلا يألم حقا ويصف ألمه وصفا صادقا»[١١٦] وكان ابن قيس الرقيات - بوصفه مثلا آخر - «صادق اللهجة فى كل ما كان يقول من غزل»[١١٧]؛ لأن طه حسين وجد هذا التماثل بين الصورة وأصلها.

ويمكن - والأمر كذلك - أن نستخرج خصائص نفسية لعمر بن أبى ربيعة مؤداها أنه «لم يكن مغرورًا ولا تياها، كما أنه لم يكن كاذب الحب ولا متكلفه، وإنما كان صادق الحب حقا، قويه أيضا»[١١٨] ولا ضير لو شابه أبو نواس عمر بن أبى ربيعة، ذلك لأن النواسىَّ «كان شاعرا يصدق فى شعره»، إذ «كان يحب الصدق عمليا؛ أو قل كان يحب الصدق فنيا» [١١٩] وتتحول التسوية الخطرة بين الحب العملى للصدق والحب الفنى له إلى تسوية بين الشعر والوثيقة، فتغيب الخصائص النوعية التى تميِّز بين شعر النواسى وشعر عمر بن أبى ربيعة. بل تميز كليهما عن الوليد بن يزيد. وأخص ما يمتاز به الأخير «أنه كان شاعرا صادقًا لا يكذب، ولا يميل إلى الكذب فى شعره». وكان شعره «صادقا يمثل نفسه تمثيلا صحيحا»[١٢٠]. أما مطيع بن إياس فكان «أصدق لهجة من أبى نواس ومن الوليد وأخف روحا منهما»، [١٢١] ذلك لأنه «كان حرَّ الرأى»، وكان «صادق اللهجة فى شعره لايكذب ولايتكلف»[١٢٢]. أما حماد عجرد فقد «كان صادقا يلائم بين قوله وعمله»[١٢٣].

إن طه حسين - فى كل هذه الأحكام المقترنة بالصدق - يبحث عن صفات مزاجية أو أخلاقية لا علاقة لها بالشعر. وبقدر ما تنطوى هذه الصفات على تعميم لا يميِّز بين الشعراء، بل يحشر شخصيات متباينة فى سلة الصدق الضيقة، تقودنا هذه الصفات نفسها إلى خارج الشعر، فنعرف الرجال ولانعرف الخصائص الفارقة لما أنتجوه. ويؤكد «الصدق» - من حيث اقترانه بكل هذه الصفات - مفهوم المحاكاة. ليتحوَّل إلى معيار متجاوز للشعر نفسه. فتتحدد قيمة

الأدب على أساس من صدق حرفى مستمد من سيرة الأديب. وتشحب الخاصية الخيالية للأدب لتحلَّ محلها خاصية «التمثيل الصحيح» والتسوية الخطرة بين الحب العملى والحب الفنى للصدق. والتلازم الأخطر بين «الفعل» الحياتى و«القول» الشعرى.

ولا تتردد هذه الصفات كلها فى نقد طه حسين ـ ابتداءً ـ إلا على أساس من التسليم الضمنى بنموذج الأديب «المجبر» الذى هو «أشبه شىء بالمرآة التى تتلقى الصور ولا تعرف كيف تتلقاها». وعلى أساس من التسليم بوهم التطابق ـ أو التماثل ـ بين صور المرآة ـ فى الشعر ـ وأصلها الداخلى. فى «تمثيل صحيح». وإذا حدث تنافر بين الأصل المفترض والشعر؛ واختفى التماثل بين المثال والممثول فى ذلك «التمثيل الصحيح»؛ انتفت القيمة الشعرية؛ وأصبح الشاعر كاذبا. وتلك حالة كثيِّر عزة الذى «كاذبا فى حبه كما... كان كاذبا فى شيبه»[١٢٤]. وتلك ـ أيضا ـ حالة بشار بن برد الذى لم يكن شعره أمينا صادقا «وإنما هو شعر كثيف صفيق. لايدلّ من نفس صاحبه على شىء. وهو كاذب دائما. لا يحفل بالكذب؛ ويغضب حين يلفته الناس إليه»[١٢٥]. ومن اليسير أن نلاحظ فى حالة بشار ـ وليست الحالة الوحيدة ـ التداخل بين «سيرة» الشاعر و «تقويم» الشعر. واختلاط الحكم على «السيرة» بالحكم على «القيمة». ولذلك يحل أحدهما محلّ الآخر. ليصبح الحكم على السيرة حكما على الشعر. أو العكس؛ فيقال إن شعر بشار «كثيف صفيق؛ لايدل على عاطفة؛ وإن الكذب فيه كثير؛ والتكلف فيه لا حدّ له»[١٢٦].

٥ ـ معضلة الأداة:

قد نقول إن بحث طه حسين الناقد عن الشخصيات ـ على هذا النحو ـ إنما هو بحث يتوافق مع تسليمه بفكرة «الصدور الطبيعى». إذ ما دام الأدب يصدر عن صاحبه. على نحو فطرى فلا بد أن يعكس هذا الأدب شخصية صاحبه. وما دام الأدب يعكس هذه الشخصية؛ فهو يماثلها أو يطابقها. ومن المنطقى ـ مع هذا التسليم ـ أن يحاول الناقد النفاذ من الأدب إلى الشخصية. ولكن المشكلة أن

عملية «التعبير» التى يتحدث عنها طه حسين ليست على هذا النحو من الآلية. إنها عملية تتم بواسطة أداة محددة هى اللغة فى حالة الأدب، وانفعالاتِ الأديب لا تتدفق بذاتها من الداخل إلى الخارج. كما يحدث فى الينبوع. وإنما يتم التعبير عنها بواسطة أداة تنقلها، أو تعكسها، كما يعكس سطح المرآة الإشعاع الواقع عليه، ومهماً تحدثنا عن قوة الانفعال أو ضعفه، فإن علينا أن ندخل الأداة فى الاعتبار. ونقدر الدور السالب أو الموجب الذى تلعبه - كوسيط - فى عملية التعبير. وإذا عدنا إلى تشبيه المرآة ذاتها قلنا إن صقال سطح المرآة وصفاءها أمر يلعب دوراً، ويؤثر - لا شك - فى الصورة المنعكسة على هذا السطح، ذلك لأن صفات هذا السطح تساهم فى كيفية تقبلنا للصورة التى تنقلها المرآة. وقد يكون الأصل واحداً، ولكنه يتجلى مرة عبر مرآة محدبة، وينعكس مرة ثانية على مرآة مقعرة، ومرة ثالثة على مرآة معتمة، ومرة رابعة على مرآة صافية صقيلة.. إلخ، بحيث يكتسى هذا الأصل - فى كل مرة - بُعداً جديداً، يرتبط بالوسيط الذى يعكسه.

وعندما يضع طه حسين أهمية الوسيط فى اعتباره على هذا النحو، فإنه يضع فى اعتباره اللغة بوصفها أداة تلعب دوراً مُهمًا فى عملية التعبير. وعندئذ يلتفت إلى أن الأداة التى يتمّ بها - ومن خلالها - التعبير عن الانفعال لا تقل أهمية عن الانفعال نفسه. ولا ينحصر المشكل الذى يواجهه الأديب - من هذا المنظور - فيما يعانيه من انفعالات، بل يمتد ليشمل كيفية التعبير عن هذه الانفعالات. إن الأداة ليست طيّعة فى كل حال، وعلى الأديب أن يشكّلها - فى كل مرة - لتتناسب مع مايعانيه، وربما كان الأدق أن نقول إن الأديب يشكل أداته بقدر ما يشكل انفعاله، فهو ليس مُفرِغا مادة بل مُشكّلا هذه المادة عبر لغة، تتأبّى عليه وتراوغه مراوغة لا تقل عن مراوغة انفعاله ذاته.

إن الانفعال، وهو يبحث لنفسه عن مَخْرج، إنما يبحث لنفسه عن لغة خاصة به، قادرة على أن تؤدى منحنياته الخاصة، وقسماته المتفردة. ولا تصلح اللغة العامة التى يستخدمها الناس جميعا لتحقيق هذه الغاية، ذلك لأنها بحكم طبيعتها لا توصل إلا العام والنمطى، ولا تؤدى الخاص أو الفردى. والانفعال

خاص وفردى بحكم طبيعته. ولا بد ـ والأمر كذلك ـ أن يحدث لون من التعارض بين اللغة العامة التى يستخدمها الناس والانفعال الخاص الذى يخص الأديب وحده. صحيح أن الأديب واحد من الآخرين، وصحيح أنه يشترك معهم فيما يشعرون، ولكن الأديب، مع ذلك كله، يتميز عن الآخرين بعمق أفعاله ودقته ورهافته، ولذلك فإن الخصوصية التى يتميز بها انفعاله تفرض عليه أن يبحث لنفسه عن لغة متميزة تعبر عن خصوصية انفعاله. ومن المهم أن تكون هذه اللغة مشاركة للغة العامة فى قواعد أساسية حتى تتم عملية التوصيل، ولكن الأهم أن تكون هذه اللغة المعبرة عن الانفعال ذات خصوصية متميزة، تنبع من طبيعة الانفعال نفسه، حتى تتم عملية التعبير، ولذلك فإنَّ الأداة التى توصل انفعال الأديب ينبغى أن تكون ـ فى النهاية ـ أداةً خاصة به. ومؤدية لانفعاله، وإنْ شاركت أداة التوصيل العامة فى بعض الملامح والسمات. وكما أن الأديب قريب من الآخرين وبعيد عنهم فى الوقت نفسه، فإن لغته لا بد أن تكون قريبة من اللغة العادية وبعيدة عنها، قريبة منها من حيث خضوعها للقواعد الأساسية التى لا تتمّ عملية التواصل اللغوى دونها، وبعيدة عنها من حيث خضوع اللغة الأدبية لقواعد أخرى خاصة بها. بل لقواعد خاصة بالأديب وانفعاله المعبر عنه فى عمل من الأعمال، فذلك، وحده. سبيل الأديب للتعبير عمّا فى داخله.

هذه العملية التى يسهم بها الانفعال فى تشكيل اللغة، وتسهم بها اللغة فى التعبير عن الانفعال أشبه بعملية مجاذبة بين طرفين، يحاول كل منهما أن يفرض نفسه على الآخر. وبغض النظر عن ناتج هذه المجاذبة فإنها تنقلنا من مستوى فى فهم العمل الأدبى إلى مستوى آخر. وهناك فارق ـ لا شك ـ بين النظر إلى العمل الأدبى من حيث علاقته بالشخصية بوصفه تمثيلاً لها، أو صدوراً طبيعيا عنها، وبين النظر إلى العمل الأدبى من حيث هو عملية لغوية نتجت عن مجاذبةٍ بين انفعال وأداة. فى المستوى الأول ينظر طه حسين إلى العمل الأدبى بوصفه مجرد انعكاس لأصل مغاير له. ننتقل منه إلى الشخصية التى يمثلها، مثلما ننتقل من الصورة فى المرآة إلى أصلها الذى تصوّره، فلا نتوقف عند العمل أو الصورة إلا من حيث هما معلولان لعلة سابقة، لا يعنينا منهما إلا مدى تمثيلهما لأصل سابق

عليهما، ولا نتوقف عندهما إلا لكى نستدلّ منهما على أصلهما. ولا شك أن التسليم بفكرة «الصدور الطبيعى» أو «التدفق»، أو التسليم بصورة الأديب المجبر الذى هو أشبه بمرآة سالبة، إنما هو تسليم يدعم هذا المستوى من الفهم. ولا تناقض - فى هذا المستوى - بين «الجبرية» التى يخلعها طه حسين على الأديب وبين «السلبية» التى يفترضها فى اللغة؛ فالعمل الأدبى صورة لاحقة لشىء يكتمل فى داخل الأديب، أما لغته فتتجمع - تلقائيا - كما تتجمع ذرات الإشعاع المنعكس على سطح المرآة، لتعكس - آليًا - شيئًا ليست لها علاقة فاعلة به.

أما فى المستوى الثانى من الفهم فينظر طه حسين إلى العمل الأدبى فى ذاته من حيث هو ناتج هذه المجاذبة بين الانفعال واللغة. وبقدر ما ينظر إلى لغة العمل الأدبى بوصفها معلولاً لهذا الانفعال فإنه ينظر إليها بوصفها علة مؤثرة فيه. إن الانفعال - هنا - يبحث عن لغة تعبر عنه؛ واللغة - بدورها - تتعدّل لكى تستطيع أن تعبر عن هذا الانفعال. وبقدر ما يفرض الانفعال لغته، فإن اللغة تؤثر فيه تأثيرات متنوعة، أبسطها أنها تنقله من الداخل إلى الخارج. وأهمها أنها تساهم فى تحديده وكيفية تقديمه. وبقدر ما يتوقف طه حسين عند اللغة - فى هذا المستوى - فإنَّه يؤكد فاعليتها فى عملية التعبير، ويقدر الدور الذى يقوم به الأديب وهو يصارع لغة تتأبى عليه بعموميتها، لكى يعبِّر عن انفعال يتميز بخصوصيته وتفرده. ومن الصعب أن نفترض أن هذه العملية تتم على مستويات اللا وعى الخالص، أو نسلِّم بهذه «الجبرية» الفاقعة التى ترادف «الصدور الطبيعى». إذ إن الوعى النقدى والخبرة الفنية الواعية لا بد أن تتدخل لتساهم فى عملية التعبير، إن فاعلية اللغة - من هذا المنظور - قرينة فاعلية الأديب. ودورها الفاعل قرين قدراته التى تتجلى فى الاختيار والبحث المضنى عن الكلمات. والصيغ. والعلاقات التى تعبر عن المنحنى الخاص بانفعاله. ومعنى هذا أن طه حسين - فى هذا المستوى - يتخلّى عن صورة «الأديب المُجبَر» ويؤكد محلها صورة الأديب الذى يغالب اللغة العامة، لغة الناس جميعًا، لكى يعبر عن انفعاله الخاص. وكأن الشاعر «لا يقول الشعر وإنما يعمله». وكأن الشعر لا يصدر عن طبع الشاعر وحده. «وإنما يصدر عن طبعه وعقله وإرادته»[١٢٧].

ولا بد، عند هذا المستوى، أن يزدوج «الطبع» و«الصنعة». ويتجاور «القلب» و«العقل»، فيصبح «الأدب صورة النفس، وفيْضَ العقل» [١٢٨]. ويصبح الشعر «صدى لعواطف القلب وأهواء النفس. أو هو صوت العقول كما كان أبو تمام يقول»[١٢٩]. وبقدر ما يؤكد الازدواج، أو ذلك التجاور، عمق المشاعر والانفعالات التى لا بد أن يعانيها الأديب فإنه يؤكد حدّة المجاذبة التى يخوضها الأديب مع أداته، ليعبر عن هذه المشاعر والانفعالات بأكثر أشكال الصياغة تأثيرا. إن تجاور «عواطف القلب» و«صوت العقول» - فى حالة الشعر - شبيه بتجاور. «صورة النفس» و«فيض العقل» فى حالة الأدب. أعنى أنه تجاور بين الذى يقال والكيفية التى يقال بها. لكن التركيز على «الكيفية» - فى هذا السياق - يعنى التركيز على «فيض العقل» و«صوت العقول»، ومن ثم التركيز على الجهد المبذول فى الصياغة. وعندئذ تصبح «آية البراعة الصحيحة فى الفن» هى «أن تتكلف الجهد وتحتمل العناء، ثم تخدع الناس عن ذلك، فتخيل لهم أنك قد أنشأت ما أنشأت عَفْوَ الخاطر»[١٣٠]. ويشحب دور «القلب» - شيئا فشيئا - ليحل محله «العقل»؛ إذ «ليس من الحق - فيما أظن - أن تحكيم العقل فى الشعر يفسده؛ ولعل جماعة من كبار الشعراء الفرنسيين وغير الفرنسيين لا يقبلون الشعر إلا إذا سيطر عليه العقل. وأخضعه لسلطانه المنظم ومنطقه المستقيم»[١٣١]. كما «أن الإجادة الفنية إذا كانت أثرًا من آثار الشعور ومظهرًا من مظاهر الحس القوى والعواطف الدقيقة والخيال الخصب فهى لغو إذا لم تستمد غذاءها من العقل والعلم»[١٣٢].

وبقدر ما تنقلنا مثل هذه الكلمات من جانب «القلب» إلى جانب «العقل»؛ فإنها تنقلنا من جانب «الطبع» إلى جانب «الصنعة»؛ فيتحول مفهوم «الطبع» نفسه ليتحدد من منظور «الصنعة». وعندئذ يقع الأديب الذى يتدفق كالنبع؛ أو ينثال عليه الكلام انثيالاً؛ أو يجود بكل ما جادت به قريحته؛ فى مرتبة أدنى من ذلك الأديب الذى يراجع كل شىء. فيراقب طبعه من منظور وعيه بصنعته. ويصبح للطبع معنى جديد يتجلى فى العبارات التالية:

«إنى لا أخاف أحدًا على الأدب كما أخاف هؤلاء الأدباء المطبوعين وهؤلاء الشعراء الموهوبين، الذين يرسلون أنفسهم على سجيتها. ثم يفرضون علينا ما

تجرى به ألسنتهم، وتجيش به نفوسهم من الجيد والردىء. على أنه عفو الخاطر ونتاج البديهة، قد برئ من التكلف، وسلم من التصنع، وارتفع عن العمل والاحتيال. وليس معنى هذا أن الشاعر المتكلف المتصنع المحتال كما أفهمه أنا.. ليس مطبوعًا ولا مرسلاً نفسه على سجيتها؛ كلا! إنما هو مطبوع. ولكن لأنه يريد أن يكون مطبوعا. وهو مرسل نفسه على سجيتها. لأنه يريد أن يرسلها على سجيتها. وهو ينتهى إلى الإجادة بعد البحث والدرس؛ وبعد التحقيق والتمحيص. وبعد الاجتهاد الطويل فى اختيار الجيد وإسقاط الردىء. ثم الاجتهاد الطويل بعد ذلك فى اختيار أجود الجيد وإسقاط ما عداه. هو رقيب نفسه قبل أن يراقبه غيره؛ وهو ناقد فنه قبل أن ينقده غيره»[١٢٣].

وما يلفت الانتباه ـ فى هذه العبارات ـ هو هذا الوعى النقدى الذى يقرنه طه حسين بالأديب. إن اقتران هذا الوعى بالتكلف والتمحيص؛ يعنى أن الأديب لم يعد «أشبه شىء بالرجل الملهم الذى يأتيه الوحى وهو لا يعرف كيف ولا من أين يأتيه» بل أصبح أشبه بـ «عبد من عبيد الشعر»؛ «ينحت فى الصخر»؛ و«يعوى فى إثر القوافى كما يعوى الفصيل». وتنقلنا أمثال هذه الصفات الجديدة من «جبرية» الأديب إلى «اختياره»، ومن «طبعه» إلى «صنعته». وعندما يتعامل طه حسين مع الاختيار ـ من هذا المنظور ـ فإنما يتعامل معه تعاملاً يؤكد أن «الأصل فى الفن حرية خالصة من جهة، وقيود ثقال من جهة أخرى. حرية فى التعبير وطرائقه وما يبتكر فيه من الصور والمعانى، وقيود يفرضها صاحب الفن نفسه فى مذاهب الأداء؛ يلتزمها هو ولا يلزمه إياها أحد غيره»[١٢٤].

ولا شك أن الانطلاق من هذا المستوى من الفهم يمثل حالة مغايرة للانطلاق من المستوى الأول؛ إذ الفرق واضح بين النظر إلى العمل الأدبى بوصفه مجرد استجابة آلية. أو صورة تلقائية لأصل سابق، وبين النظر إلى هذا العمل بوصفه نتيجة مجاذبة بين مادة وأداة. والفرق واضح ـ أيضا ـ بين النظر إلى لغة العمل بوصفها مظهرا حسيًا أو صورة آلية؛ وبين النظر إليها بوصفها أداة فاعلة فى صياغة العمل الأدبى نفسه. والفرق واضح ـ أخيرًا ـ بين النظر إلى سلبية الأديب فى تلقى العمل وبين النظر إلى دوره الإيجابى فى صياغته.

وإذا كان طه حسين يندفع - فى المستوى الأول من الفهم - إلى البحث عن شخصية الأدباء؛ فإنه يندفع - فى المستوى الثانى - إلى البحث عن الدور الذى تقوم به الأداة. مما ينقله - كناقد - من منظور إلى منظور آخر معارض؛ ويتم التركيز - من هذا المنظور الجديد - على الجهد المضنى الذى يبذله الأديب فى معالجة مادته. من خلال أداة محددة. وبقدر ما يضع طه حسين فى تقديره ما يجب أن تتسم به هذه المادة فى ذاتها؛ فإنه يعطى أغلب تقديره لمغالبة الأديب أداته. حتى تستوعب هذه المادة وتعبر عنها.

ومن المهم أن نتذكر - فى هذا السياق - شاعر طه حسين المفضل الأثير؛ أعنى أبا العلاء الذى لم يكن - قط - نموذج الشاعر «المجبر» الذى يأتيه الوحى؛ وهو لا يعرف كيف ولا من أين يأتيه؛ بل نموذج «الصانع» الذى يؤكد أن الفن الرفيع يفرض على صاحبه أثقالا وأغلالا. إن مغالبة أبى العلاء لأداته تؤكد «أن الفن الرفيع قيد حرٌ إن صح هذا التعبير»(١٣٥) مثلما تؤكد أننا إزاء ناقد يتوقف إزاء الصراع الذى يخوضه الشاعر مع أداته؛ بل إزاء ناقد يمنح تقديره للشاعر الذى وصل إلى إنجاز أصيل فى «صنعته».

ولعل أوضح شاعر - غير أبى العلاء - يمكن أن يلفت اهتمام طه حسين من هذا المنظور هو أبو تمام؛ ذلك الشاعر الذى لم يتردد طه حسين فى أن يقول عنه: «إنى أقدم أبا تمام على شعراء العرب؛ لا أستثنى منهم أحدًا» (١٣٦). ويرجع اهتمام طه حسين بأبى تمام إلى أنه كان شاعرًا «يتخذ اللغة خادمًا له ويأبى أن يكون خادمًا للغة»(١٣٧).

ولم يكن أبو تمام - فيما يقول طه حسين - كغيره من الشعراء الذين يأخذون الأشياء أخذا سريعا. إن عمق انفعاله بالأشياء كان يدفعه إلى التعمق إزاءها. وكان هذا التعمق ميزة وعيبًا فى الوقت نفسه؛ هو ميزة لأنه من أظهر الدلائل على عمق الإدراك ودقة الفهم، وهو عيب لأنه كان يضطر أبا تمام إلى ألوان من الإغراب فى المعانى والألفاظ «فكان يصل إلى أشياء لم يتعود الناس أن يروها، ولا أن يصلوا إليها» (١٣٨).

لقد كان أبو تمام يشتد فى الدقة حتى لا يحس، وحتى لا يرى، وحتى لايفهم، وحتى يفسد الموسيقى أحيانا؛ لأنه «كان يحس معناه إحساسا قويا. ولكنه كان فى الوقت نفسه عاجزًا عن أن يشركنا معه فى هذا الحس»[١٣٩]. ولذلك فهو يذكّر بما قاله ڤاليرى Valery عن الشعر بوصفه «الكلام الذى يراد منه أن يحتمل من المعانى، ومن الموسيقى، أكثر مما يحتمل الكلام العادى»[١٤٠].

ومثل أبى تمام - من هذا المنظور - خليل مطران، الذى «لم يكن عبدًا لشعره، وإنما يرغب أن يكون الشعر مطيعا له يستجيب له إذا دعاه، ولا يخضع هو لتقاليد الشعر كما يدرسها الشعراء، وهو من أجل ذلك يعنف بفنه أحيانا، ويكلف ألفاظه غير ما تعودت الألفاظ أن تطيق من الشعراء، وهو من هذه الجهة يخالف الذين عاصروه من المقلدين»[١٤١].

إن الأمر - فى حالة مثل هؤلاء الشعراء - يرجع إلى جذر مشترك، يتصل بتلك القوة التى تكره الأديب على أن ينظم ما يشعر به فى قوة؛ وعنف، فيحمله ذلك على أن يخترع صورًا من التعبير ليست مألوفة. وبقدر مايظهر ذلك الجذر المشترك تقدير طه حسين للشاعر الصانع، فإنه يظهر وعيه بالمعضلة التى تمثلها الأداة نفسها فى عملية التعبير.

ولقد لخص طه حسين وعيه بهذه المعضلة عندما أكد «أن استعدادنا للشعور أعظم من قدرتنا على الوصف»، وعندما أرجع ذلك إلى «أن الألفاظ التى أتيحت لنا، حين نحاول الوصف، أقل عددًا وأضيق نطاقا من هذه العواطف والأهواء التى لاتحصى»[١٤٢]. ولقد كان طه حسين فى جانب من وعيه بهذه المعضلة؛ يتابع - إلى درجة ما - تقاليد رومانسية عريقة؛ ترتبط بشكوى الأدباء من عجز اللغة عن أداء المعنى الخاص بحالاتهم الإدراكية.

صحيح أن طه حسين لا يصل بشكواه إلى الحدة الرومانسية المعهودة؛ لأنه يظل حريصا الحرص كله على أن يفهم الناس لغة الأدباء؛ وعلى أن تخضع هذه اللغة الذاتية لقواعد عامة. ولكنه - رغم ذلك - يسلم بالفارق الرومانسى بين الوصف والتعبير، مثلما يسلم بضرورة خضوع الأداة للمنحنى الإدراكى للأديب.

ويتجلى البعد النقدى لهذه المعضلة عندما يحدثنا طه حسين عن أثر روسو على منصور فهمى؛ وكيف أن روسو «قد بثّ فى منصور قوة غريبة تكرهه على أن يظهر ما يشعر به قويا كما يشعر به؛ أى فى قوة وعنف. فيحمله بذلك على أن يخترع صوراً من التعبير ليست مألوفة»[١٤٣].

وليس من الضرورى ـ فى هذا السياق ـ أن نقارن بين وعى طه حسين بمعضلة الأداة فى التعبير والأصول الغربية لهذا الوعى. بل الأكثر ضرورة أن نؤكد أن مكونات وعيه بهذه المعضلة كانت مرتبطة بنزوع عام عند أبناء جيله. لقد كان العقاد يؤكد ـ فى كتابه «الفصول» (١٩٢٢) ـ «أن الناس فى حاجة إلى تفاهم أرقى من هذا التفاهم اللغوى» [١٤٤]. وكان المازنى يؤكد أن كل أداة للتعبير إنما هى أداة ناقصة؛ وأنه من العسير أن يحاول امرؤ «أن يعبر بالألفاظ أو غيرها من الأصوات؛ أو بهذه وتلك جميعا، عن كل ما فى الأرض والسماء والجحيم من الحقائق. وعما فى النفس من الحركات وظلالها التى لا يأخذها حصر»[١٤٥]. ولقد صاغ عبد الرحمن شكرى وعيه بنفس المعضلة فى قصيدته «معان لا يدركها التعبير»[١٤٦]. وهى صياغة لا تخرج ـ فى النهاية ـ عن شكوى ميخائيل نعيمة عندما تحدث عن «نقص اللغة البشرية كأداة للإفصاح عما يجول فى النفس»[١٤٧].

ولكن يتميز وعى طه حسين بمعضلة الأداة بانطلاقه من زاويتين محددتين، ترتبطان بثنائية كامنة فى هذا الوعى؛ تفصل بين حامل ومحتوى؛ أو بين شكل ومضمون. أما الزاوية الأولى فترد جانبا من قيمة «التعبير» فى الأدب إلى تفرد نظرة الأديب، من حيث إدراكه المتميز للأشياء؛ من خلال انفعال فريد؛ يتجاوز بالأديب حالات المواضعة التقليدية. وذلك أمر لا يتم إلا بما يسميه طه حسين «الإحساس القوى بالأشياء» و«الشعور العنيف بها»؛ أو ما يسميه «قوة الحسّ» و«دقة الشعور». أما الزاوية الثانية فتتمثل فى كيفية التعبير عن الإدراك المتميز للأديب. ومن ثم صياغته من خلال أداة؛ تتجافى بحكم طبيعتها العامة مع خصوصية هذا الإدراك. إن عملية التعبير تتوقف على ما يقال؛ والكيفية التى يقال بها فى الوقت نفسه؛ فتتوقف على «الطبع» و«الصنعة» معا.

ويقدر ما يؤدى هذا الفهم إلى ضرورة تفرد نظرة الأديب؛ وعمق انفعاله؛ فإنه يؤدى إلى تأكيد امتلاك الأديب للغته. وضرورة خضوعها للمنحنى الإدراكى المتميز لانفعاله. ولذلك يقول طه حسين: «سلم للأفراد بحقهم فى أن يصفوا الشىء كما يرونه ويعبروا عن الشعور كما يجدونه»[١٤٨].

ولكن إلى أى مدى يمكن لطه حسين أن يسلم بحق الأفراد فى التعبير عما يجدون؟ وإلى أى مدى يسلم بحق الأدباء فى صياغة لغة خاصة بهم؟

إن النتيجة المنطقية للمقدمات الكامنة فى نظرية التعبير تفرض لونًا من الحرية الكاملة للأديب فى التعامل مع لغته؛ إذ لا سبيل أمام الأديب لمواجهة معضلة الأداة إلا بتشكيل لغة خاصة تخرج على النسق اللغوى العادى. وتكسر بنية العلاقات اللغوية العامة ـ لكى تشكل بنية من العلاقات اللغوية الخاصة ـ حتى لو انتهى الأمر بالأديب إلى الخروج على القواعد المتعارف عليها للصحة اللغوية.

ولكن طه حسين لا يسير مع المقدمات حتى نهايتها لسبب بسيط؛ هو أنه لا يتحرك طوال الوقت ـ كناقد ـ من منطلقات نظرية التعبير؛ بل يأخذ عناصر منها ليضمّها إلى عناصر أخرى داخل صيغته النقدية التى تقوم على المجاورة. ولذلك يتكشف وعيه بالمعضلة عن ثنائية لافتة. توسع حرية الأديب فى نطاق الانفعالات والعواطف؛ أى فى نطاق ما يقال. ولكنها تضيق هذه الحرية على مستوى صياغة هذه الانفعالات والعواطف؛ أى فى نطاق كيفية القول. وكأن الأديب حرّ حرية واسعة على مستوى الشعور؛ ولكنه حرّ حرية محدودة على مستوى اللغة. إن مشاعره وانفعالاته خاصة به وحده. ولكن لغته شركة بينه وبين المجتمع. فعليه أن يعبر بها عن نفسه؛ ولكن بالقدر الذى يوصل تعبيره إلى الآخرين.

هذا الفهم لحرية الأديب فى التعامل مع لغته فهم محصور؛ بمعنى أنه فهم لا يمضى بهذه الحرية إلا إلى مدى محدود، فهذه الحرية لا تعنى إلغاء قواعد اللغة الأساسية؛ ذلك لأن هذه القواعد ـ فيما يفهمها طه حسين ـ مرتبطة بقواعد الفهم نفسه. وأعراف المجتمع. وإلغاؤها يؤدى إلى إلغاء الفهم نفسه. ومن ثم إلغاء

ارتباط الأدب بالمجتمع. والحل الأمثل لمعضلة الأداة - من هذا المنظور - هو تحقيق خصوصية لغة الأديب؛ لتعبّر عن خصوصية انفعاله؛ دون التضحية بعمومية القواعد التى تصلها بلغة أفراد المجتمع؛ أو لغة الصفوة من أفراد المجتمع؛ إذا شئنا الدقة. وعلى الأديب - فى ضوء هذا الحلّ - أن يحقق توازنا بين حقه فى أن يشعر كما يريد وواجبه فى أن يلائم بين ما يشعر به وبين اللغة، فيخضع اللغة لما يشعر به - من ناحية - ليمنحها من المرونة «ما يمكنها من أن تكون أداة صالحة لوصف ما نشعر»[١٤٩]. ولكن دون أن يضحّى - من ناحية ثانية - بأصول اللغة. وكما لا يمكن أن تعبر - فيما يقول طه حسين - عما تشعر. بإفساد اشتقاق اللغة وتصريفها. وقلب نظام المجاز وضروب التشبيه. كذلك لا يمكن لك أن تكون معبراً عن نفسك إذا وصفت الشىء على نحو ما يصفه غيرك وإذا لم تكن لغتك «مرآة لنفسك»[١٥٠]. وهكذا يصل طه حسين إلى موقف وسط يصفه بقوله:

«أريد أن أتوسط.. ما استطعت إلى ذلك سبيلا. لأنى أريد أن أحتفظ للغة بجمالها وبهجتها من جهة؛ وبحياتها وقوتها من جهة أخرى. وأريد أن أكون قادراً على أن أصف ما فى نفسى وألا أسلب نفسى هذه القدرة لأنى لا أجد فى المعاجم لفظا أشعر بأنه يعجبنى ويؤدى ما فى نفسى»[١٥١]

إن هذا التوسط - فى تقدير طه حسين - هو السبيل إلى أن ننصف أنفسنا وأن ننصف اللغة. «ننصف أنفسنا فلا نحرمها التعبير عما تجد؛ ولا نضطرها إلى النفاق والكذب فى هذا التعبير. وننصف اللغة فلا نضطرها إلى الانحطاط والجمود»[١٥٢].

٦ - ثنائية اللفظ والمعنى:

لنقل إن هذا التوسط بين الحرية فى التعبير عن الذات والتسليم بالأصول اللغوية التى اتفق عليها المجتمع إنما هو مظهر آخر - على مستوى اللغة - لذلك التوسط الذى حاول طه حسين أن يقيمه بين حرية الخيال وقواعد العقل. كما أنه توسط آخر بين مفهوم الأديب «المطبوع» ومفهوم الأديب «الصانع». لكن هذا

التوسط بين الأطراف المتعارضة ـ وإنْ أقام صيغة نقدية تقوم على المجاورة ـ لا يفلح فى حلّ كثير من التناقضات. وأهم من ذلك أنه ـ على مستوى اللغة ـ يؤدى بنا إلى ثنائية تفصل بين المضمون والشكل؛ وبين اللغة نفسها بوصفها أداةً وما تعبر عنه بوصفه مضمونا.

إن التوسط ينطوى على تسليم ضمنى بثنائية تفصل بين مضمون التعبير وأداته التى توصله إلى المتلقى. إذ يبدو الأمر كما لو كان طه حسين يسلم بنوع من «الجبرية» فى عملية التعبير على مستوى المضمون الذى يتدفق كما يتدفق ماء النبع. ويسلم ـ فى الوقت نفسه ـ بنوع من الجهد اللازم على مستوى الشكل الذى يصب فيه هذا المضمون. وقد توفق هذه الثنائية بين «الطبع» و«الصنعة». أو تجاور بين مفهوم الأديب «الملهم» ومفهوم الأديب «الصانع». ولكنها تؤكد الفصل الحاد بين شكل العمل الأدبى ومضمونه. وعندئذ تبدو الانفعالات أو المشاعر أو الأفكار أو المعانى فى ناحية؛ وتبدو اللغة من حيث هى ألفاظ أو شكل أو أداة فى ناحية أخرى. وتصبح العلاقة بين طرفى الثنائية علاقة بين شىء يوجد أولاً. وشىء لاحق يحتويه أو يعبِّر عنه.

وبقدر ما تفضى هذه الثنائية إلى تقبل الأصول التقليدية للتراث النقدى من حيث النظرة إلى العمل الأدبى؛ فإنها تتدعم بتشبيه المرآة ذاته؛ ذلك لأن التشبيه ينطوى ـ ضمنا ـ على الفصل بين السطح العاكس والصورة المنعكسة عليه. على نحو يدعم من الفصل بين المحتوى والشكل؛ أو بين الصورة والمضمون. ومن السهل أن تتجاوب صفات المرآة ـ من حيث صقالها وجلاء صفحتها؛ أو العكس من حيث تعتيمها ـ بصفات الألفاظ من حيث صفاؤها وشفافيتها ورونقها وقدرتها على التوصيل والتأثير فى آن.

يقول طه حسين:

«إن الخواطر والآراء؛ مهما تكن؛ لا تستطيع أن تخطر للنفس أو تلابسها أو تستقر فيها إلا إذا اتخذت لها من الألفاظ صوراً وأزياء؛ تمنحها الوجود؛ وتمكنها من الحضور على البال؛ والاستقرار فى الضمير[١٥٣].

وهذا قول قد يلمح العلاقة الوثيقة بين اللغة والفكر لكنه يجعل العلاقة ثنائية الطابع. بحيث تنفصل الخواطر والآراء عن اللغة من ناحية؛ وتصبح اللغة نفسها صورًا وأزياء؛ أى حاملاً ينقل محتوى سبق اكتماله من ناحية أخرى. قد نقول إنّ الإشارة فى عبارة «تمنحها الوجود» ـ فى النص السابق ـ إشارة تقلل من حدة هذه الثنائية؛ وتؤكد الدور الفعال الذى تلعبه اللغة فى تحديد الخواطر والآراء نفسها. ولكن العبارة نفسها لها تراث قديم مرتبط بثنائية المعنى واللفظ؛ وما يتصل بها من تشبيه الكسوة؛ فهى تردّنا إلى الجاحظ الذى كان يتعامل مع اللغة بوصفها الأداة التى تنتقل بها المعانى من مكامنها المستورة فى الذهن إلى الواقع المادى الملموس. فيدركها المتلقى ويتعرف عليها. بعد أن كانت المعانى نفسها «محجوبة» فى ذهن صاحبها؛ و«موجودة فى حكم المعدومة»[١٥٤]. وكأن «كل معنى لايمكن أن يعبر عنه بلفظ. فلا سبيل إلى معرفته» كما يقول إخوان الصفا منطلقين من الجذر الأساسى فى فكرة الجاحظ[١٥٥]. ولكن هذه النظرة تظل مسلمة بإمكانية وجود «معنى بلا لفظ» يعبر عنه؛ ومن ثم استقلال المعنى عن لفظه؛ حتى لو رفعه اللفظ إلى درجة التعرف ومكّن له من الوجود[١٥٦].

وترتبط ثنائية اللغة ـ على هذا النحو ـ بمفهوم «الصنعة». حيث تتحول فاعلية اللغة لتصبح مجرد أداة للتعبير والتوصيل؛ لا علاقة لها ـ من حيث هى لغة ـ بعملية خلق المعنى فى ذاته. وإنّ كانت تلعب دورًا فى الكشف عنه أو إضفاء تأثير عليه. ويصبح تعامل الأديب مع اللغة جانبا من تعامل «الصانع» مع «أدواته» كى ينتج شيئا «مصنوعًا»؛ من «مادة» متاحة؛ ونتيجة هذا التعامل هى «صنعة » يمكن التمييز فيها بين الصورة أو الشكل والمادة أو المحتوى. وتعنى «الصنعة» ـ فى هذا السياق ـ القدرة على إحداث نتيجة سبق تصورها بواسطة فعل خاضع للوعى والتوجيه؛ وليس الإلهام أو الجبر. إن الصانع ليس ملهمًا يهبط عليه العمل الأدبى كما يهبط الوحى أو الإلهام؛ بل هو صانع ماهر ينتج من أجل مستمعين؛ وتهدف مهارته إلى إحداث تأثير خاص فى أذهانهم وانفعالاتهم. والتخطيط ـ عند الشاعر الصانع ـ سابق على التنفيذ؛ كما أن الوسائل منفصلة عن الغايات؛ والشكل ـ بدوره ـ منفصل عن المضمون.

وعندما يسيطر مفهوم الأديب «الصانع» على ذهن طه حسين يتناسى ما ألح عليه من مفهوم الأديب «الملهم»؛ ويدخل فى منطقة مغايرة من التصورات. يلح معها على الجهد الواعى وإتقان الأدوات، وضرورة أن يسبق التخطيط التنفيذ. وقد يتذكر طه حسين الشبه الذى ألح عليه بين الأديب والطير والزهر والشمس، على أساس أن الأديب «تصدر عنه آثاره سواء أراد أو لم يُرد»، لكن طه حسين يؤكد ـ عندئذ ـ أن الأديب «يخالف الطير والزهر والشمس فى أن له عقلا يميّز بين هذه الآثار. ويعرف به نتائجها فى نفوس الناس؛ ويدفعه ذلك إلى أن يتزيد من هذه النتائج. وإلى أن يلائم بين آثاره وبين الذين يتلقونها من الناس»[١٥٧]. وبقدر ما يؤكد «العقل» ـ فى هذا السياق ـ الملاءمة بين الآثار الأدبية ومن يتلقاها. فإنه يؤكد معرفة نتائج الآثار قبل صنعها؛ وبقدر ما نقترب بذلك من «ضرورة مراعاة مقتضى الحال» نقترب من «الصنعة» التى ينبغى للصانع ـ فيها ـ أن يعرف ما يراد منه قبل صنعه. وأن يعرف مخطط ما يصنعه قبل تنفيذه.

وعندما يدخل طه حسين هذه المنطقة من التصورات فإنه يؤكد أن الشاعر الماهر هو الذى «يحسن بناء قصيدته» أى إنه الشاعر الذى يتصور أركان قصيدته وأغراضها قبل تنفيذها؛ والذى يتمثل محتواها مخططا قبل أن يحوّله إلى شكل مُنَفَّذ. والشاعر الذى يُحْسِنُ بناء قصيدته ـ على هذا النحو ـ هو الذى يعرف آثارها فى مستمعيه؛ ويعرف شكلها قبل أن يتجسد مضمونها فى هذا الشكل؛ إذ «يتصور الأغراض التى يريد أن يقول فيها الشعر ـ ثم يلائم بينها ملاءمة حسنة. ثم يتمثل قصيدته كما يتمثل المهندس صور البناء الذى يريد أن يقيمه؛ ثم يندفع فى إنشاء القصيدة؛ فلا يكف حتى يتم ما كان يريد أن يقول»[١٥٨].

ولن يختلف طه حسين الناقد الحديث ـ من هـه الرواية ـ عن ابن طباطبا الناقد القديم الذى يقول:

«إذا أراد الشاعر بناء قصيدته مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثراً. وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التى تطابقه؛ والقوافى التى توافقه والوزن الذى يسلس له القول عليه»[١٥٩].

إذ إن عبارة «مخض المعنى فى الفكر نثرا» عند ابن طباطبا عبارة مجازية لا تفترق دلالتها الحقيقية عن «تصور الأغراض» عند طه حسين؛ لأن كلتا العبارتين تؤكد وعى الصانع بما يصنع؛ وضرورة تخطيطه قبل تنفيذه. وكأن الفارق بين القصيدة قبل صنعها وبينها بعد هذا الصنع فارق بين «المخطط» الذهنى و«التنفيذ» العملى؛ وليس هناك فارق جذرى بين تشبيه الشاعر ـ من هذه الزاوية ـ بالمهندس وتشبيهه بالنجار أو الحداد؛ مثلما فعل قدامة بن جعفر. ذلك لأن وجه الشبه ـ فى كل هذه التشبيهات ـ ينطوى على تسليم مؤداه أن «معانى الشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيها كالصورة؛ كما يوجد فى كل صناعة. من أنه لابد فيها من شىء موضوع يقبل تأثير الصور»[١٦٠].

ولن تخفف العناصر التى تقبّلها طه حسين من نظرية التعبير؛ أو نقلها عن الرومانسيين؛ من حدة هذه الثنائية. بل إنها تؤكدها وتدعمها. ذلك لأن طه حسين لايتصور العلاقة بين الأداة اللغوية والانفعال بوصفها علاقة تفاعل. يغيّر من طرفيه. فينتج طرفا ثالثا لا وجود له قبل التعبير نفسه. كمايقول جون ديوى ـ أكثر فلاسفة التعبير تكاملاً[١٦١] ـ بل تصور طه حسين هذه العلاقة بوصفها علاقة سببية بين طرف يوجد أولاً؛ ممثلا فى مادة الانفعال؛ وطرف يوجد ثانيا؛ ممثلا فى اللغة التى تؤدى هذا الانفعال. ولم يتجاوز طه حسين نطاق هذا الفهم؛ بل جعل علاقة السببية تنطوى ـ بدورها ـ على علاقة أخرى هى علاقة الاحتواء؛ حيث تحتوى اللغة مضمونا منفصلاً عنها وسابقا عليها؛ مثلما يتضمن الحامل أو الوعاء مادة مستقلة عنه. قد يفرض المضمون حاملاً بعينه. كما يفرض المعنى لفظه. بحيث يكون الحامل معلولاً لمحموله. وقد يؤثر الوعاء فى درجة تقبّل مضمونه؛ فيزيد من تأثيره أو يقلل منه. ولكن يظل الحامل مثل اللفظ. منفصلاً عن المضمون الذى هو علته؛ انفصال اللفظ عن معناه.

ورغم أن طه حسين يؤكد على المستوى النظرى ـ أحيانا ـ صعوبةَ الفصل بين ما يسميه «صورة» الأدب و«مادته». إلا أن تحليله العملى للنصوص الأدبية يؤكد هذا الفصل ويثبته. وأهم من ذلك أنه يوحّد توحيداً واضحًا بين «اللفظ» بمعانيه البلاغية القديمة؛ وبين «الصورة» أو «الشكل» بمعانيهما الحديثة. مثلما يوحّد بين

«المعنى» و«المحتوى» أو «المضمون». وهو أمر يترتب عليه اختزال العلاقة وتحويلها من مستويات كلية إلى مستويات جزئية؛ وتثبيت العلاقة فى هيئة احتواء أو مجاورة لا تتجاوز الإطار البلاغى القديم إلا هونا. وذلك أمر يساعد على جزئية التحليل؛ والنظر إلى العمل الأدبى بوصفه معانٍ بدل النظر إليه بوصفه مضمونا متحداً لصورة كلية. وعندما يؤكد طه حسين «أن من أعسر العسر أن تفصل بين صورة الأدب ومادته». أو يقول إن «صورة الأدب ومادته شيئان لا يفترقان. أو هما شىء واحد إذا شئت». فإنه يظل قريباً من الثنائية البلاغية القديمة؛ بل يظل يفكر بمصطلحاتها؛ خصوصا عندما يؤكد دعواه على أساس أننا «لا نعرف المعانى المجردة التى لم تتخذ ثيابها من الألفاظ ولانعرف الألفاظ الفارغة التى تنتظر المعانى لتلبسها؛ وإنما نعرف الألفاظ والمعانى ممتزجة متحدة لا تستطيع أن تنفصل ولا أن تفترق. وما أعلم أننا نستطيع أن نتبادل المعانى مجردة دون ما يدل عليها من لفظ أو رمز. وما أعلم أننا نستطيع أن نتبادل الألفاظ الجوف التى لا تدل على شىء فليس ذلك من شأن العقلاء»(١٦٢). إن مثل هذا المنحى من التفكير يؤكد الثنائية ولا ينفيها؛ ويدعم علاقة الاحتواء؛ وليس التجاوب أو التفاعل. خصوصاً عندما يضيف طه حسين إلى «المعنى» و«اللفظ» عنصراً ثالثا؛ «يلزمها لزوماً لا فكاك منه؛ وهو عنصر الجمال»، إذ أن عنصر «الجمال» - فى هذا السياق - لا يعدو أن يكون عنصراً مضافًا يترتب على ائتلاف مفترض بين طرفى الثنائية نفسها، ويغدو هذا العنصر المضاف - فى سياقات أخرى - دليلاً على الانفصال الكامل بين طرفى الثنائية؛ فيسمح بالحديث عن المعنى فى ذاته؛ والحديث عن اللفظ فى ذاته. على أساس أن كل واحد منهما يمكن أن ينطوى على «جمال فنى» خاص به دون سواه.

وعندما يقول طه حسين:

«إن فى الشعر جمالاً فنيًا خاصًا يأتيه أحيانا من قبل اللفظ؛ وأحيانا من قبل المعنى. وأحيانا من قبلها جميعا».(١٦٣)

فإنه لا يفعل شيئا أكثر من ترديد أفكار ابن قتيبة الذى تدبر الشعر فوجده أربعة أضرب:

«ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه... وضرب منه حسن لفظه وحلا. فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى... وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه... وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه»[١٦٤].

وإذا حذفنا الضرب الرابع عند ابن قتيبة، وهو ضرب يخلو من الجمال لفظًا ومعنى؛ كنا إزاء أوجه الجمال الثلاثة فى الشعر عند طه حسين. صحيح أن الوجه الثالث هو أكمل هذه الأوجه، ولكن يظل الوجهان الباقيان منطويين على قيمة تأتى أولهما من قبل اللفظ؛ وتأتى ثانيهما من قبل المعنى.

ومن المنطقى ـ والأمر كذلك ـ أن تغدو حركة طه حسين فى بحثه عن «الجمال» ـ فى الشعر ـ حركة موزعة ـ فى جانب من جوانبها ـ بين أوجه ثلاثة. يمثل أولها حالة من ائتلاف المعنى واللفظ فى الكلام البليغ. ولقد حدد طه حسين هذه الحالة فى أول كتبه «تجديد ذكرى أبى العلاء» (١٩١٥)، عندما قال:

«خير القول ما أحسن لفظه مطابقة معناه. وأجاد معناه مطابقة غرضه. على أن تكون الألفاظ مألوفة غير مبتذلةولا نابية. وعلى ألا تخرجها الصناعة إلى التكلف الممقوت والتعمل المرذول»[١٦٥].

ولقد حددها كذلك فى فترة نضجه؛ فى «حديث الأربعاء» (الجزء الثالث ١٩٤٥) قال:

«يحتفظ بالمقاييس التى احتفظنا بها دائما فى نقد ما ينتج الكتاب والشعراء؛ صحة المعنى واستقامته وطرافته؛ وجودة اللفظ ونقاؤه وارتفاعه عن الركاكة والإسفاف على أقل تقدير»[١٦٦].

وحددها ـ أخيرًا ـ فى واحد من أواخر كتبه ـ «خصام ونقد»(١٩٥٥) ـ عندما قال:

«إن الألفاظ وحدها لا تعنى شيئا. وإن المعانى وحدها لا تعنى شيئا. وإن الأدب لا يكون إلا إذا ائتلفت المعانى فيما بينها وائتلفت الألفاظ فيما بينها وبين المعانى. وكان الجمال الفنى هو الذى ألف بينها فأحسن التأليف»[١٦٧].

قد نلاحظ فارقًا بين التحديدات الثلاثة؛ ولكنه فارق يسير جدا؛ لا ينقلنا من منظور إلى منظور مغاير؛ بل نظل فى المنظور نفسه؛ ونتعامل مع المفهوم نفسه؛

فلا تفترق «المطابقة» بين اللفظ والمعنى عن «الائتلاف»؛ إلا بإضافة المصطلح الأخير إلى «الجمال الفنى» الذى يغدو محصلة لتطابق الطرفين المستقلين؛ أو علة لائتلافهما على أفضل تقدير. لكن يظل كلاً من الطرفين مستقلاً عن الآخر استقلال الوعاء عن محتواه.

وعندما يجد طه حسين هذا الوجه من «الجمال الفنى» فى الشعر نسمع منه حديثا عن لبيد الشاعر القديم الذى إن «فاتك أن تذوق ألفاظه الضخمة... فمن يدرى لعلك تذوق هذه المعانى الرائعة»(١٦٨) كما نسمع عن طرفة بن العبد الذى لا نعجب بمعانى شعره وحدها؛ «وإنما نعجب أيضا بلفظه الجزل؛ وأسلوبه الرصين. وأسره القوى»(١٦٩)، مثلما نسمع عن جرير:

«انظر إلى جمال لفظه وسهولته وخفته على السمع وحسن موقعه من النفس. وانظر إلى دقة معناه. وسعة هذا المعنى الذى لا حد له»(١٧٠).

وأخيرًا نسمع عن على محمود طه:

«إنه حلو الأسلوب جزل اللفظ. جيد اختيار الكلام. وإن لألفاظه ومعانيه رونقا أخاذا تألفه النفس وتكلف به وتستزيد منه. وإن فى شعره موسيقى قلما نظفر بها فى شعر كثير من شعرائنا المحدثين. وإنه قد استطاع أن يلائم. إلى حد بعيد. لا بين جمال اللفظ وجمال المعنى فحسب. بل بين التجديد والاحتفاظ باللغة فى جمالها وروائها وبهجتها وجزالتها»(١٧١).

وقد يأخذ هذا الجانب من «الجمال الفنى» بُعدًا يؤكد العلاقة بين أوزان الشعر ومعانيه فى القصيدة؛ فنسمع ـ مثلا ـ عن ملاءمة الشاعر ـ فى قصيدة من القصائد ـ «بين موضوعاتها أو موضوعاتها وبين ما اصطنع فيها من الوزن والقافية»(١٧٢). أو نسمع عما كان يملأ نفس المتنبى من نشاط يدفعه «إلى هذا البحر المتقارب الذى يلائم اضطراب النفس بالأمل القوى؛ حين تضطرب بالأمل القوى، وغليان النفس بالحزن المضطرم؛ حين تغلى بالحزن المضطرم»(١٧٣).

ولكن هذه المطابقة بين اللفظ والمعنى؛ أو الملاءمة بين الشكل والمضمون؛ سرعان ما يتكشف جانبها السلبى. فتعلن عن مزالق الثنائية المنطوية عليها.

وعندئذ يبحث طه حسين عن الوجه الثانى من جمال الشعر. من قبل اللفظ فحسب. فنواجه اللفظ الذى لا يعبر عن معنى يوازيه فى القيمة. وبقدر ما يؤكد هذا الوجه إمكانية استقلال قيمة الشكل؛ فإنه يؤكد أن هذا الشكل عنصر مضافٌ يُحدِث تأثيراً خاصًا به؛ بحيث يؤدى إلى إيهام القارئ بأنه يواجه معانٍ أجمل مما هى عليه فى الواقع. مثلما يخايلنا الوعاء البللورى ويخادعنا بزخارفه عن قيمة ما فيه. وكأن الألفاظ ـ من هذه الزاوية ـ تلهى القارئ وتصرف انتباهه بأبعادها الحسية وإيحاءتها الصوتية عما فى المعنى نفسه من تسطح؛ أو سذاجة؛ أو بساطة؛ أو نقص؛ بل تخيّل الألفاظ للقارئ أن المعنى ينطوى على قيمة. انظر ـ مثلاً ـ إلى بيت المتنبى:

جَهدُ الصبابة أن أكون كما أرى   عينٌ مُسَهَّدة وقلبٌ يخفق

« فهل ترى غناء أصدق من هذا الغناء. وأبلغ تأثيراً فى النفس! ومع ذلك فليس فى البيت شىء جديد. ولا معنى طريف. ولكن صدق لهجة الشاعر. والجمع بين تسهيد العين وخفقان القلب يشيع فى هذا البيت حزنا لا أدرى كيف أحققه. ولكنى أعلم أنه شديد العدوى سريع الانتقال إلى سامعيه وقارئيه»[١٧٤].

ويعتمد بحث طه حسين عن هذا الجانب من «الجمال الفنى» على مجموعة من الأفكار التراثية. تمثل نغمة تحتية توجّه تذوق طه حسين للنصوص الأدبية. وتتآلف ـ فى هذه النغمة ـ كلمات ابن قتيبة عن الشعر الذى حسن لفظه دون معناه، مع كلمات ابن طباطبا عن الأشعار المموهة العذبة التى «تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحًا، فإذا حصلت وانتقدت بهرجت معانيها»[١٧٥]. وتتحول أمثال هذه الكلمات إلى عنصر ملح، يتكرر فى تعامل طه حسين مع النصوص الأدبية. يستوى فى ذلك حديثه عن شاعر؛ أو حديثه عن قصيدة، أو حديثه عن جزء من قصيدة.

لذلك كله يحدثنا طه حسين عن علاقة «اللفظ الجميل» بالمعنى «الفاسد» وكيف يمكن أن يخفى الأول عُوَار الثانى. أو ـ على الأقل ـ كيف يمكن للفظ الجميل أن يلهينا عن سذاجة المعنى وعدم دقته أو طرافته. وهكذا نواجه ـ فى

بعض شعر أبى نواس - شيئًا من هذه الظاهرة الخادعة. فنسمع من طه حسين كلمات من قبيل:

«أفترى فى هذا الكلام كله شيئًا قيمًا أو معنى طريفًا؟ أفتؤمن له بأكثر من الجمال اللفظى يلقاك من حين إلى حين؟»(١٧٦).

أو يتوقف بنا طه حسين - مع المتنبى - ليلفتنا إلى هذين البيتين:

فقد مَلَّ ضَوءُ الصبُح مما تُغيرُه ... وَمَلَّ سواد الليل مما تزاحمه

وَمَلَّ القنا مما تَدُقّ صُدُورَه ... ومَلَّ حَديدُ الهند ممّا تُلاطِمه

كى نرى فيهما «جمالاً يأتيهما أكثره من اللفظ وأقله من المعنى»(١٧٧). أو يتوقف بنا طه حسين عند البحترى لنتأمل بيته:

يتأبى منعما وينعم إسعا ... فًا ويدنو وصلا. ويبعد صدا

ليقول طه حسين:

«إذا أردتم تحليل هذا البيت فلن تجدوا فيه شيئا. فهو يقول إن حبيبه يتأبى أحيانا ويصل أحيانا. وهو معنى شائع. ولكن الجمال لا يأتى من المعنى. وإنما يأتى من هذا التقسيم. فهو قد أتى بأفعال أربعة. وعلّل كل فعل بمصدر من المصادر... هذه الأفعال التى يلى بعضها بعضا ولا يفصل بينها إلا المصادر. هى التى تحدث شيئا من النغم الموسيقى فتصرف عقولنا عن أن نفكر فيما وراء هذه الأفعال. ويخيل إلينا أن فى البيت شيئًا كثيرًا مع أن البيت لا شىء فيه»(١٧٨).

وما يقوله طه حسين عن الشعراء القدماء يمكن أن يتكرر عن الشعراء المحدثين. إذ نواجه الظاهرة الخادعة نفسها فى شعر حافظ حيث:

- لن نجد فى هذا الشعر عمقا. ولئن حَللته وأخرجته من صورته الرائعة فلن يترك فى نفسك أثرا ولكنك واجد فى صورته نفسها. فى الألفاظ التى يتخيّرها الشاعر. فى الأسلوب الذى يلائم به بين هذه الألفاظ. ما يملأ نفسك لوعة وحزنا؛ وحبًا وإعجابا»(١٧٩).

ولن يتردد طه حسين الناقد - فى هذه الحالة - فى التسليم بأن المعانى مبذولة فى طريقها. يعرفها العربى والعجمى والبدوى والحضرى. كما يقول الجاحظ وكل

من تابعه فى تراثنا النقدى. وأن الشأن فى السبك والصياغة؛ وجودة الوعاء ورونق الكساء. وما دام الأمر كذلك فلا جناح على الشاعر أن يغترف من معانى السابقين. ذلك لأنه ليس مطالبًا - فى كل حال - بابتكار المعنى. ولكنه مطالب - فى كل حال - بابتكار الصياغة. ويرتدّ جانب مُهِمٌّ من براعة الشاعر إلى قدرته على تناول ما سبقه إليه غيره من المتقدمين فى المعانى. وإعادة صياغتها وكسوتها بما يشهد للاحق بفضل براعة لم تتوفر للسابق. واسمع إلى هذا البيت لكعب بن زهير:

بانت سُعاد فقلبى اليومَ مَتْبولُ   مُتيمٌ إثرها لَمْ يُفد مَكْبولُ

«وأظنك توافقنى على أن هذا البيت الظريف إنما يصور فى إيجاز جميل ماصوّره زهير فى بيتين حيث قال:

إن الخليط أجَدَّ البين فانفرقا   وعلّق القلبُ من أسماءَ ما علِقا

وفارَقتك برهْنٍ لا فكاكَ لهُ   يومَ الوَدَاعِ فأمسى الرّهنُ قد غَلقا

«فأنت ترى أن المعنى الذى قصد إليه كعب هو المعنى نفسه الذى سبق إليه زهير؛ فقد ذهبت سعاد بقلب كعب وارتهنته. فهو عندها مكبول لا يفك. كما ذهبت أسماء بقلب زهير وارنهته. فليس له عندها فكاك. ولكن كعبا قد أوجز حيث أطنب أبوه. وآثر قافة أيسر وأحلى موقعًا من قافية أبيه»(١٨٠).

ولماذا لا نقول إن جوهر الشعر - بمثل هذا الفهم - مرتبط بالصياغة الجديدة. أو الوعاء الجديد الذى يصب فيه المعنى القديم؛ وكأن الكسوة الجديدة تضيف إلى المعنى القديم قيمة فتدخله فى منطقة «الجمال الفنى». إن المعنى - فى هذه الحالة - يرادف الفكرة النثرية المجردة؛ ويشير إلى «المقصد» من الكلام؛ ويرتبط بالهيكل الفكرى المجرد بعد أن يعرى من زخارف الكساء؛ أو الوعاء؛ أو الشكل. هذا المعنى يظل ثابتا لا يتغير رغم تغير أشكاله. والفارق بين الأشكال التى يُوضع فيها أقرب إلى الفارق بين الطرائق المتعددة للإبانة عن المعنى الواحد، كما يقال فى علم البيان؛ أو هو الفارق بين الجسم الواحد عندما ينعكس فى مرايا، بعضها أكثر صقالا وصفاء من البعض الآخر.

وبمثل هذا الفهم يمكن أن تصبح قيمة إيليا أبى ماضى ـ فى الشعر الحديث ـ قرينة قدرته على صياغة أشكال جديدة لمعان قديمة، فى ديوانه «الجداول». إنَّ «ابتكاره فى المعانى التى اشتمل عليها هذا الديوان قليل جدًا لا يكادُ يحسّ؛ ولكن شخصيته قوية؛ فهو يتناول المعانى والأغراض التى سبقه إليها الشعراء المتشائمون والمسرفون فى الشك من القدماء والمحدثين فينفخ فيها من روحه القوى»[181].

ولكن القدرة على صياغة الشكل وحدها لا تكفى؛ إذ يجب أن تسندها المعانى العميقة ـ الطريفة ـ التى يتوصل إليها الشاعر. وإذا كان إيليا أبو ماضى قد توصل؛ بعون من سابقيه؛ إلى مثل هذه المعانى فإن إبراهيم ناجى يمثّل حالة مغايرة، إنه شاعر لا يجد فيه طه حسين سوى لفظ عذب؛ ولكن هذا اللفظ العذب لا ينطوى على أى معنى دقيق أو طريف؛ ذلك لأن ناجى ـ فيما يراه طه حسين ـ «من هؤلاء الشعراء الذين يحسن أن يُقْرأوا فى رفق؛ لأنهم قد فطروا على رقة لاتحتمل العنف وشدة الضغط. هو من هؤلاء الشعراء الذين يحسن أن نستمتع بما فى شعرهم من الجمال الفنى؛ كما نستمتع بجمال الوردة الرقيقة النضرة دون أن نشط عليها بالتقليب والتعذيب»[182].

وبقدر ما يقودنا مثل هذا الفهم ـ لناجى ـ إلى الدور الذى يمكن أن يلعبه الشكل الخادع في مخايلة المتلقى؛ فإنه يؤكد الدور الذى يخلعه طه حسين على المحتوى فى ذاته. إن هذا المحتوى يظل قرين مجموعة من المعانى أو الأفكار المستقلة؛ ولذلك يمكن الحديث عن محتوى قيم لم يجد الكسوة اللائقة أو الشكل المناسب للتعبير عنه. إن مثل هذا المحتوى من قبل المعانى الجميلة أو الأفكار الدقيقة التى أوقعها الحظ العاثر؛ أو كسل الأدباء؛ أو ضعف اللغة؛ فى شكل لا يتمتع بأى قدر من «الجمال الفنى».

وبقدر ما نسمع من طه حسين ـ فى إطار هذا الوجه الثالث من أوجه الجمال الفنى ـ عن أنصار المعانى الذين لا يولون الألفاظ عناية تماثل عنايتهم بالمعنى نسمع منه عن أهمية العناية باللفظ فى ذاته:

«وأحب أن يقاوم شباب الكتاب والشعراء؛ بعض المقاومة؛ هذه الثورة العنيفة التى ثرناها على العناية باللفظ. وأن يقدّروا أن للألفاظ فى نفسها قيمًا ذاتية. إن صح هذا التعبير؛ تقدرها الأذن وتحدث فى النفس لذة موسيقية خاصة. لا ينبغى أن يهملها الأديب. بل يجب أن يعنى بها ما وسعته العناية. بشرط ألا تفسد عليه معناه ولا تضطره إلى الهذيان والاستغلاق»(١٨٣).

وبقدر ما نسمع عن العناية باللفظ الجميل فى ذاته نسمع عن اللفظ الذى يسىء إلى المعنى؛ على نحو يصبح معه أحمد أمين ـ مثلاً ـ «من أصحاب المعانى لا من أصحاب الألفاظ»(١٨٤)؛ ذلك لأنه ـ من حيث مذهبه الفنى ـ «يسرف فى حبه للمعانى وإعراضه عن جمال اللفظ... حتى يضطره ذلك أن يصطنع بعض الاستعمالات العامية التى لا حاجة إليها.. وإنما هى تعمد.. وتكلف يفسد عليه الجمال الأدبى»(١٨٥).

ومن الطبيعى أن يؤدى مثل هذ الفهم ـ فى حالة نقد الشعر ـ إلى تمزيق الوحدة بين الأوزان والمعانى؛ بل الفصل الحاد بين الكلمات وسياقها. وتجميد الفاعلية الخاصة للمجاز. بحيث تتحول الأوزان والقوافى إلى مجرد عناصر متراصة ـ وليست متجاوبة أو متفاعلة ـ فى شكل خارجى؛ أو قالب تصب فيه المعانى. ويتحول المجاز إلى وسائل جامدة للإبانة عن المعانى المستقلة عن وسائلها. ولن يتوقف الأمر عند هذا الحد؛ بل يرد فشل تجارب ناجحة من الشعر إلى عدم قدرة الشكل على التعبير عن معنى قيّم أو فكرة.

ويؤمن طه حسين ـ فيما يتصل بالوزن الشعرى ـ بما آمن به نقاد التراث من أن لكل وزن معنى خاصا به؛ وقدرة مستقلة على أداء انفعالات متمايزة؛ فإذا كان وزن «المتقارب» ـ مثلا ـ يلائم اضطراب النفس وغليانها فإن وزن «المتدارك» يلائم الخفة والحركة الفرحة للنفس؛ ولذلك يخطئ الشاعر إذا استخدم «المتدارك» فى غير ما وضع له. وجعل منه قالبا يعبر عن معانٍ تتنافر مع طبيعته. وهذا هو ما فعله إيليا أبو ماضى؛ فمن المظاهر المؤلمة لضعف الذوق الموسيقى عند الشاعر ـ فيما يقول طه حسين ـ قصيدته الأشباح الثلاثة:

«فهى من جيد الشعر إذا نظرت إلى معناها وأغراضها وفلسفتها؛ أراد الشاعر أن يصور فيها أطوار الحياة من الطفولة والشباب والشيخوخة. فتراءى لنفسه طفلا وشابا وشيخا؛ وتحدث إلى نفسه في هذه الأطوار حديثا كله حكمة وعظة؛ ولكنه اختار لها وزنا قلما يقصد إليه الشعراء. وهو البحر المتدارك الذى يدعو إلى الضحك حين يجب الاعتبار»(١٨٦).

لقد سبق أن ناقشت هذا المفهوم للعلاقة بين الوزن والمعنى مناقشة مسهبة فى موضع آخر.(١٨٧) ولكن ما يعنينى هنا دلالة ما يقوله طه حسين عن الفصل بين الوزن والمعنى وتسليمه بإمكانية وجود معنى جميل يعبر عنه لفظ ردىء. إن وزن «المتدارك» - فى حالة إيليا أبى ماضى - قد صار قالبا رديئا لمعنى جميل؛ ذلك لأنه استُخدم فى غير ما وضع له، فأدى بإيقاعاته اللفظية الفرحة إلى التهوين من شأن رصانة الحكمة فى معنى القصيدة. إن هذا الفهم لوزن المتدارك فهم خارجى، أعنى أنه فهم يقوم على افتراض خصائص مستقلة؛ كامنة فى الصورة المجردة لإيقاعات الوزن نفسه، بعيداً عن أى معنى يمكن أن يوثر فيها. ومن المؤكد - فى تقديرى على الأقل - أن الشكل المجرد للوزن - أى وزن - لا وجود له؛ بعيداً عن القصائد المتعينة نفسها؛ بل إن هذا الشكل المجرد ليس إثبات مطلق، وإنما يتحقق فى كل قصيدة على نحو يخالف ما يتحقق به فى قصيدة غيرها.

وإذا تأملنا قصيدة «الأشباح الثلاثة» لاحظنا أن القصيدة واحدة من قصائد أبى ماضى المتميزة. إن الشاعر يتأمل فيها الأبعاد الثلاثة المتعاقبة لحياة الإنسان - الطفولة والشباب والكهولة - من منظور واحد، يلمح تطور العقل الإنسانى، من البراءة إلى الاكتشاف إلى التأمل إلى الحيرة إلى اليأس. لكن الشاعر يلمح هذه الأبعاد كلها داخل نفسه فى لحظة واحدة، من خلال حوار لافت مع أشباح ثلاثة، ليست - فى النهاية - سوى مراحل عمره. ومن خلال هذا الحوار يتحول تعاقب مراحل الحياة إلى تعاقب أشباح ثلاثة هى شخوص فى قصيدة، ويتحول التطور عبر الزمن إلى حركة دائرية ترقبها عين الشاعر وتتأملها فى لحظة زمانية آنية. ويكشف الشاعر - من خلال هذا كله - عن العام من خلال الخاص، على نحو

يجعل الإنسان المتعين منطويا على حكمة الكون الفسيح كله، بل على نحو يجعل من الإنسان رائيا ومرئيا، ذاتا وموضوعا فى آن:

لِمَ أبحث بين الأجرامِ عنى وأنَقّبُ فى الأرض
أحلامى تطمر أحلامى بعضى مدفون فى بعضى
لم أبصر ذاتى بالأمسِ فى لوح زجاج أو ماء
بل لاحت نفسى فى نفسى فهى المرئِيَّةُ والرّائى

قد نقول إن حركة بحر المتدارك فى القصيدة تتجاوب مع عناصر كثيرة ليتجاوب الجميع مع حركة الزمن السريعة. أو نقول إن الانتقالات بين إيقاع الوزن فى تدافعها وتعارضها أشبه بالانتقالات بين أبعاد الإنسان الثلاثة؛ أو أشباحه التى تواجهه فى لحظات بالغة التقارب. فتكاد تصبح لحظة واحدة. وقد نقول إن المفاجآت الوزنية - عن طريق الزحافات وغيرها - تدعم المفارقة الكامنة فى القصيدة؛ وتؤكد السخرية الضمنية فى تجاوب أشباحها. وهذا كله - وغيره - ممكن. ولكن أن نقول إن بحر المتدارك بحر «ضاحك» لا يناسب - من حيث هو قالب - معنى «الاعتبار» الرزين فى القصيدة؛ فذلك فهم للوزن يشوه القصيدة من ناحية. ويدعم الثبات المستقل للوزن بعيداً عن المعنى من ناحية ثانية. ويتناقض - أخيرا - مع ما يقوله طه حسين نفسه من أننا «لا نعرف المعانى المجردة» و«لا نعرف الألفاظ الفارغة التى تنتظر المعانى لتلبسها»(١٨٨).

ومن المنطقى - فى ظل هذا الفصل - أن يتحول ما يقال عن الأوزان ليصبح قاعدة للحكم على القوافى؛ فتصبح القافية أشبه بالقالب فتنفصل عن معناها داخل القصيدة، وبقدر ما تُرَدّ كل قافية - فى ذاتها - إلى معنى مستقل عنها يُرَدّ إتقان الصنعة إلى موافقة أشبه بموافقة القوالب لما تحتويه. وعلى نحو لايختلف عما يقوله نقاد التراث عن الشاعر الذى تكون قوافيه كالقوالب لمعانيه؛ فتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها؛ دون أن تقلق القوافى فى مواضعها. وهكذا نواجه قصيدة الطين لإيليا أبى ماضى، تلك التى يثنى طه حسين على معانيها وحسن تصويرها؛ فيقول إن صاحبها: «بلغ من ذلك ما لم يبلغه كثير من

الشعراء المحدثين فى الشرق العربى». ولكنه يعود فيؤكد أنها «من أراد الشعر العربى قافية، وأنباه عن السمع والذوق» ذلك لأن الشاعر:

«اختار الدال الساكنة قافية لهذه القصيدة؛ وسكون الدال ثقيل يتقطع عنده النفس. فإذا طال وتكرر فى قصيدة غير قصيدة ضاق به السامع ضيقا شديدا ولكن الشاعر يضيف إلى هذا العقل الطبيعى أثقالا أخرى»(١٨٩).

ولعلّى فى حاجة ـ مرة أخرى ـ أن أوضح أن الفهم المستقل للقافية انتهى بطه حسين إلى إطلاق أحكام بعيدة عن النص الشعرى ذاته، ذلك أن سكون الدال من القافية ـ وإذا شئنا الدقة سكون الدال فى روِىّ القافية ـ قد أصبح قيمة سالبة فى ذاته، لا علاقة له بالنص نفسه. وبقدر ما يؤدى ذلك إلى قسمة النص إلى شكل مستقل عن مضمون، فإنه يؤدى إلى محاسبة عناصر الشكل فى ضوء مجموعة من القواعد البلاغية سابقة على وجود الشكل نفسه ولن يجد الناقد ـ فى هذه الحالة ـ مبررًا لما يصدره من أحكام، سوى الذوق الذى يحيلنا إلى مجموعة من القيم المتعالية لا علاقة لها بالنص الأدبى فى ذاته.

والنتيجة العملية لذلك هى الوقوف عند الظواهر اللغوية منفصلة عن سياقها الشعرى؛ ومحاسبة الكلمات كما لو كانت تحمل قيمة مستقلة فى ذاتها؛ وعندئذ نواجه لونا من التناقض يدفع الناقد ـ من جانب ـ إلى البحث عن لغة شعرية ويدفع به ـ فى الوقت نفسه ـ إلى إلغاء خصوصية هذه اللغة. والمفارقة كامنة فى موقف طه حسين الذى يؤكد أن: «ليس كل صحيح جيدا ملائما للغة الشعر»(١٩٠) ويحاسب الشعراء ـ فى الوقت نفسه ـ على ما عدّه القدماء من قبيل الضرورة الشعرية(١٩١).

ولن نجد فارقا كبيرا ـ والأمر كذلك ـ بين فهم طه حسين للاستعارة وفهم البلاغيين القدماء لها. إنه يطلب «المقاربة» فى الاستعارة؛ ويفهمها بوصفها علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها فى ذلك شأن التشبيه؛ ولكنها تتميز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة؛ لكن الأديب أو الشاعر ليس حرا تماما فى الانتقال بين الدلالات. إن عليه أن يرتبط

بنوع خاص من العلاقات الدلالية، حُدِّدَتْ له سلفا، فلا حقّ له فى تجاوزها، كما أن عليه أن يجعل الانتقال بين الدلالات واضحًا ظاهرا، يفهمه السامع بسهولة عن طريق القرينة المحددة. وليس الخروج على مثل هذه القواعد خروجا على التقاليد والنظام اللغوى فحسب، بل هو خروج على قواعد العقل وعناصر «الحياة الواقعة» الثابتة؛ وليس من الجديد فى شىء - فيما يقول طه حسين - أن تقلب نظام المجاز، بل الجديد أن تحافظ على المقاربة والصحة، وتستخدم الكلمات فيما وضعت له؛ أو تنقلها معولا على قرينة واضحة محددة، دون أن تجسم ما لاسبيل إلى تجسيمه، أو تغلو فى الخيال والوهم. ولذلك أخطأ إبراهيم ناجى عندما قال:

فمضيت لا أدرى إلى أين ومشيت حيث تجرنى قدمى

لأن هذه الصورة «لا تلائم شعرًا ولاتلائم لغة. فالقدم لا تجر صاحبها، وإنما تحمله، وتحمله متثاقلة مكدودة إنْ لم يتح لها النشاط، وإنما يجر صاحب القدم قدمه إذا خرج فاترًا مكدودًا لا يقوى على المشى»[١٩٢]. كما أن على محمود طه قد أخطأ عندما تباعد عن المقاربة، وغلا فى الخيال، حتى تورط تورطًا فاحشًا فيما عاب به النقاد أبا تمام؛ فهو يجسم ما لا سبيل إلى تجسيمه ويغلو فيه غلوا فاحشا:

«وما رأيك فيمن جسّم الليل حتى جعل له أوصالا وعروقا وأجرى فى هذه العروق دما. وليت شعرى كيف يكون دم الليل: أجامد هو أم سائل؛ أناصع هو أم قاتم؛ أخفيف هو أم ثقيل! وليت شعرى كيف تكون حال الليل إن سفك سافك دمه: أيموت أم يتجدد له الدم فتتجدد له الحياة. وليت شعرى كيف تكون أوصال الليل. ومن المحقق أن هذه الأوصال والعروق تستتبع لحما وعظما وجلدا وما يتصل بهذا كله. أليس يوافقنى الشاعر على أن هذا كثير.

ولا تختلف نظرة طه حسين إلى اللغة - فى كل هذه النصوص - عن نظرة الآمدى الناقد القديم؛ بل إن موقفه من استعارات على محمود طه يعيد إلى الأذهان جوهر اعتراض الآمدى على استعارات أبى تمام. خصوصًا تلك التى جسم فيها أبو تمام «الدهر» و«الأيام» و«البين». وما يصل بين الآمدى وطه حسين هو ذلك الفهم الذى يحدده الآمدى بقوله:

الاستعارة لا تستعمل إلا فيما يليق بالمعانى؛ ولا تكون المعانى به متضادة متنافية. ولهذا حدود إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد.

ولا يختلف ما يقوله الآمدى ـ فى النهاية ـ من أن «للاستعارة حدًا تصلح فيه فإذا جاوزته فسدت وقبحت»(١٩٥) عمّا يقوله طه حسين من أنه «ليس من الجديد فى شىء أن تفسد اشتقاق اللغة.. وأنْ تقلب نظام المجاز وضروب التشبيه»(١٩٦).

٧ ـ تعارضات أخيرة:

قد نقول إن طه حسين ـ فى نظرته إلى الشكل اللغوى، أو الكساء الخارجى للمعنى ـ لا يتجاوز النقاد العرب القدماء، من أمثال ابن قتيبة أو ابن طباطبا أو قدامة بن جعفر أو الآمدى، وإنه يظل مخلصا لتقاليدهم التى تواصلت عبر أستاذه سيد بن على المرصفى، وهى تقاليد تؤكد «دقة النقد اللفظى، والحرص على إيثار الكلام إذا امتاز بمتانة اللفظ ورصانة الأسلوب»(١٩٧). وهذا صحيح. ولكن إلى حد ما. إذ يظل طه حسين متميزا عن هؤلاء القدماء بصيغته النقدية التى تقوم على تجاور عناصر يختلف بعضها اختلافا تاما عما هو موجود عند أصحاب هذه التقاليد القديمة. إنه لا يلتقى معهم إلا فى بعض العناصر المكونة لصيغته النقدية، ولكن الصيغة النقدية نفسها تنطوى على عناصر تتنافر مع العناصر القديمة.

ولا أحسب أن واحد من هؤلاء النقاد القدماء يؤمن بأن الشعر تدفق فطرى، أو صدور طبيعى؛ أو أن الشاعر أشبه بالمرآة التى تتلقى دون أن تعرف ما تتلقاه. ومن المؤكد أنهم جميعا ـ لم يركزوا على فردية الشاعر ـ أو الأديب ـ أو قَدروا هذه الفردية مثلما قدرها طه حسين.

ومن الطبيعى أن تتنافر بعض العناصر التى ينقلها طه حسين عنهم مع مجموعة مغايرة من العناصر المضادة داخل صيغته النقدية، إلى الحد الذى يتحول معه نقد طه حسين ـ فى غير حالة ـ ليصبح نقدا متنافر الأصوات، كما لو كان الناقد يعانى ازدواجا فى الشخصية، أو ينطوى على أشخاص متدابرين

لا تراحم بينهم. وليس أدل على هذا التنافر من وقفة طه حسين فى حالة واحدة - إزاء شاعر واحد؛ وقصيدة واحدة؛ وفى صفحة واحدة - ليصدر نقده عن صوتين متعارضين. إنه يتوقف إزاء إحدى قصائد حافظ إبراهيم ليحدثنا عن الشعر الجيد الذى «يمتاز قبل كل شىء بأنه مرآة لما فى نفس الشاعر من عاطفة، تمثل هذه العاطفة تمثيلا فطريا بريئا من التكلف والمحاولة». ويحدثنا - فى الصفحة نفسها - عن القصيدة التى قرأها لحافظ فلم يجدْ فيها «معنى بَدِيْعًا» أو «لفظا رائعا»؛ إذ «أول ما يؤذيك حين تقرأ هذه القصيدة خلو أبياتها جميعا من كل معنى رائع أو تصور بديع»(١٩٨).

والصوت الأول - فى هذه الوقفة إزاء قصيدة لحافظ - هو صوت ناقد التعبير، الذى يبحث عن التمثيل الفطرى للعواطف فلا يعثر عليه؛ لأن الشعر لم يثر فيه انفعالات مماثلة لتلك التى عاناها الشاعر. والصوت الثانى - فى الوقفة - هو صوت ناقد «الصنعة» الذى يبحث عن المعنى البديع - أى الفكرة الطريفة والتصور النادر الذى لم يسبق الشاعر إليه أو إليها - كما يبحث عن اللفظ الرائع - أى الصياغة الجزلة الرصينة التى تنطوى على التشبيه الغريب والاستعارة المقاربة. والنتيجة التى ينتهى إليها ناقد «الصنعة» هى السلب الذى يقرن قصيدة حافظ بالقصائد «المغسولة» التى أنكرها الآمدى - وأمثاله - فى شعر أبى تمام وأقرانه. ولكن هذه النتيجة التى ينتهى إليها ناقد «الصنعة»، وإن تماثلت مع النتيجة التى ينتهى إليها ناقد «التعبير»؛ على أساس من السلب الذى يجمع بينهما؛ تظل مختلفة متميزة. أعنى أن تماثل السبب بين النتيجتين لا يوحّد بينهما؛ من حيث البواعث وعلّية الحكم وطرائق الوصول إليه. والخلاف بين النتيجتين خلاف بين ناقدين متغايرين يتفقان على نفى قيمة قصيدة، ولكن لأسباب متعارضة كل التعارض. ويبدو الأمر - فى النهاية - وكأن الآمدى يتحدث عبر طه حسين فى الوقت نفسه الذى يتحدث فيه ناقد نقيض، وليكن شبيها بسانت بيف الباحث عن الشخصية.

قد يلتقى الصوت الذى يؤثر الكلام إذا امتاز بمتانة اللفظ ورصانة الأسلوب مع الصوت الذى يؤثر التمثيل الفطرى للعاطفة، ولكن لقاءهما لا يتجاوز المجاورة التى لا تصل بينهما وصلا فاعلا. وعندئذ يحدثنا طه حسين عن شاعره الأثير

أبى العلاء المعرى، ويتوقف بنا عند الصياغة اللغوية للزوميات، لا ليلفتنا إلى ما يمكن أن تمثله هذه الصياغة من عناصر مكونة للمعنى الشعرى، بل ليحدثنا عن هذه الصياغة من حيث هى عَرَضٌ من الأعراض الدالة على الفراغ الذى عاناه أبو العلاء، بعد أن سُجن فى سجونه الثلاثة:

«وأول ما أواجهك به من ذلك وأنا أقدر أنك ستلقاه منكرا له ثائرا عليه. هو أنّ اللزوميات ليست نتيجة العمل وإنما هى نتيجة الفراغ. وليست نتيجة الجهد والكد وإنما نتيجة العبث واللعب. وإن شئت فقل إنها نتيجة عمل دعا إليه الفراغ ونتيجة جد جرّ إليه اللعب»[199].

لقد سجن أبو العلاء نفسه ـ فيما يقول طه حسين ـ ونظر فرأى نفسه «بين هذه الألفاظ التى لا تكاد تحصى»، وبين هذه المعانى التى لا تكاد تنفد. ولم يجد معه ـ فى سجنه ـ غير هذه المعانى والألفاظ. ثم نظر فوجد أوقات فراغ طويلة لا يمكن التغلب عليها إلا باللعب بهذه الألفاظ والمعانى. وكانت نتيجة هذا اللعب محاولة الملاءمة بين الألفاظ والمعانى؛ فى أكبر عدد ممكن من الأشكال والضروب؛ ففى ذلك سبيل «إلى التسلية والتلهية والاستعانة على الفراغ».

إن مثل هذا التبرير قد يوفّق ـ فى الظاهر ـ بين ناقد «التعبير» وناقد «الصنعة». ولكنه توفيق يؤدى إلى الفصل الحاد بين المعانى والألفاظ. وقد يجد الناقد الأول فى الصياغة اللغوية للزوميات دليلا يكشف عن شخصية أبى العلاء ومرآة له. لكن الناقد الثانى يجد أن ما قاله أبو العلاء، من خلال «الجهد الثقيل الذى احتمله فى الإنشاء»؛ كان يمكن أن يقال من خلال «كلام سهل مرسل»، لعله «أدنى لشعره ونثره إلى روعة الجمال الفنى الممتاز؛ وألطف مسلكا إلى قلوب الناس.. وأشيع لآرائه وأذيع لمذاهبه»[200]. بعبارة أخرى؛ يؤكد ناقد «التعبير» أن شكل اللزوميات تعبير عن حالة عقلية أو شعورية عاناها الشاعر؛ ويؤكد ناقد «الصنعة» أن مضمون اللزوميات مجموعة من المعانى يمكن الإبانة عنها بطرائق متعددة؛ يكون لبعضها فضل على البعض الآخر؛ جمالا وقبحا؛ أو سهولة وصعوبة. وإذا كان أبو العلاء قد آثر الصعوبة على السهولة. وآثر تجنب الجمال الأشيع على الألسنة؛ فذلك بسبب الفراغ؛ وليس بسبب ضغط تعبيرى لحالة

عقلية أو شعورية. وإذا كان أبو العلاء قد آثر الصعوبة والحزونة فذلك بسبب ما ينطوى عليه تبرير الفراغ نفسه من تسليم ضمنى بصورة الشاعر «الصانع»؛ ذلك الذى ينافس غيره من الصناع. فيشق على نفسه فى القوافى والتراكيب. ليتفوق على أقرانه الشعراء ويبهر متلقيه من المستعمين.

ولكن هذا التجاور بين ناقد «الصنعة» وناقد «التعبير»، وتمايز كليهما الواضح عن الآخر داخل المجاوزة؛ يؤدى - أولا - إلى الفصل بين اللفظ والمغنى، والشكل والمحتوى، فيؤكد إمكانية التعبير عن اللزوميات بطرائق مغايرة، لا يختلف فيها المعنى والمحتوى، وإن اختلف الشكل أو اللفظ. ويؤدى - ثانيا - إلى تعارضات داخلية بين العناصر التكوينية لكل ناقد على حدة؛ ولذلك تتعارض «التسلية والتلهية والاستعانة على الفراغ» - فى جانب - مع الحرص على إتقان الصنعة وإحكامها، بوصفها شرطا أساسيا للشاعر الصانع. وتتعارض اللغة الخارجية كالكساء القابل للتغير - فى جانب آخر - مع التلازم الحتمى بين مادة الانفعال وأداته اللغوية فى التعبير. ولنتذكر مايشيع - فى كتابات ممثلى نظرية التعبير - من أن اللغة الشعرية ليست وعاء للفكر أو كساء للانفعال؛ بل وسيلة الشاعر فى اكتشاف الفكر وتحديد الانفعال. إذ يرجع نجاح الشاعر فى سيطرته على تجربته - فى هذه الكتابات - إلى قدرته على تكوين علاقات لغوية جديدة تتكشف من خلالها التجربة. ويتحدد بها الانفعال(٢٠١).

ومن الطبيعى - والأمر كذلك - أن نلمح تنافرا غير يسير بين العناصر المكونة للصيغة النقدية عند طه حسين. إن تسليمه بعناصر من نظرية «التعبير» يدفعه إلى تأكيد حق الأفراد فى أن يصفوا الأشياء كما يرونها؛ أو يعبروا عن المشاعر والعواطف كما يجدونها؛ وتسليمه بعناصر من مفهوم «الصنعة» القديم يدفعه إلى الإلحاح على ضرورة إتقان الأدوات المنفصلة عن الغايات. ومن ثم استخدام الكلمات فيما وضعت له؛ وعدم الخروج على القواعد المهارية القبلية لأصول الصنعة. ومن يسلم بمثل هذه العناصر المتعارضة لا مخرج له من التناقض إلا بمحاولة التوسط؛ فيسلم بحق الأديب فى التعبير عن شعوره وعواطفه ولكن بشرط أن يخضع هذا التعبير لأعراف لغوية محددة. ومن الممكن تبرير هذه

الوسطية على أساس أن العواطف والمشاعر ملك خالص للأديب؛ بينما طرائق التعبير عنها شركة بين الأديب وغيره؛ فتخضع لما تخضع له جوانب اللغة المختلفة. وقد يزيد من إغراء هذا الموقف الوسطى ترديد عبارات ـ نيوكلاسية ـ مأثورة عن وضع المحتويات الجديدة فى قوالب قديمة. ولكن هذا الموقف الوسطى يريك الناقد ـ عند التطبيق ـ ويتكشف عن مزالق تتدابر معها استجابات الناقد.

وليس أدل على هذا التدابر ـ مرة أخرى ـ من موقف طه حسين ـ نصير التجديد ـ من حركات التجديد الجذرية فى الأدب العربى الحديث. إنه يتقبلها من حيث هى محتويات جديدة، ولكنه يتحفظ إزاءها من حيث هى أشكال لغوية تخرج على قواعد الأداء الثابتة. والمثال الأول اللافت على ذلك هو الموقف من الاتجاه الذى اختطه الشعر المهجرى. لقد تقبل طه حسين هذا الشعر، وعده فتحا جديدا للشعر العربى وتغريبا له. وتحمس لهذا الفتح وما يصحبه من تغريب؛ بل نظر إلى «تغريب الشعر» بوصفه «تشريفا للشعر العربى، ورياضة للذوق الشرقى واللغة العربية على أن يسيغا ما لم يتعودا أن يسيغاه من قبل»[٢٠٢] وتوقف طه حسين معجبا بأفكار إيليا أبى ماضى ومعانى المعلوف وغيرهما؛ بالقدر نفسه الذى أعجب بجسارة على محمود طه وتغريبه للشعر. ولكنه رفض ـ فى الوقت نفسه ـ ما أسماه قصور اللغة وما عده خروجا على أصول المجاز. ونفر من المخالفة الحادة للتقاليد. والعناية بالأوزان دون القوافى. ولذلك انطوت استجاباته النقدية إلى اتجاه الشعر المهجرى وما واكبه على ثنائية لافتة؛ يتعارض طرفاها؛ بين قبول المحتوى الذى يشرّف الشعر العربى ويُغَرّبه. ورفض الشكل الذى يخالف الأعراف اللغوية للشعر العربى فيفرنجه. وبقدر مايتمزق الشعر المهجرى بين طرفى هذه الثنائية؛ ويتدابر فيه الشكل والمحتوى؛ يتذبذب الناقد نفسه حائرا بين الرفض والقبول:

«إنى حائر فى هذا النحو من الشعر وهذا الفريق من الشعراء. قوم منحوا طبيعة خصبة؛ وملكات قوية؛ وخيالا بعيد الآماد. وهم مهيأون ليكونوا شعراء مجوّدين، ولكنهم لم يستكملوا أدوات الشعر؛ فجهلوا اللغة أو تجاهلوها؛ ثم اتخذوا هذا الجهل مذهبا؛ فأصبحنا من أمرهم فى شك مريب؛ لا نستبيح

لأنفسنا أن نغرى الناس بقراءتهم، لأنا إن فعلنا أغريناهم بالخطأ ورغبناهم فيه ودفعناهم إلى ما هم مدفوعون إليه بطبعهم من الكسل والقصور والتقصير؛ على أن هذا النحو من الضعف لم يكن شائعًا مألوفا فى مصر. بل لم يكن شائعًا مألوفا فى بلاد الشرق العربى. ولكنه أقبل عليها من مهاجر السوريين فى أمريكا. فتأثر به الشباب بعض الشىء فى غير مصر. ثم أخذوا يتأثرون به فى مصر نفسها. وما الذى يمنعهم أن يتأثروا به وهو مريح لا يكلف تعبا ولا عناء؟ وهو فى الوقت نفسه يحيل إلى الشبان أنهم يقلدون الشعراء الغربيين ويجددون فى الأوزان والقوافى ويخرجون على التقاليد. فيعنون بالمعانى دون الألفاظ»[٢٠٣].

ولعلى لست فى حاجة إلى تأكيد العبارات الأخيرة من هذا النص؛ حيث ينقلب طه حسين نصير «تغريب الشعر العربى» على التغريب. ويسيطر ناقد الصنعة لينفر من هذه العناية «بالمعانى دون الألفاظ»؛ ويهاجم الخروج «على التقاليد».

ويتكرر هذا الموقف المتذبذب ـ مرةً أخرى ـ مع «الواقعية» التى ازدهر إبداعها بعد الحرب العالمية الثانية؛ خصوصا فى القصة. ويتقبل طه حسين ـ مرة أخرى ـ المحتوى الجديد لمن يسميهم «أدباء الشباب». ولكنه يقف موقفا صارما من الشكل اللغوى؛ ويلفتنا إلى «الأزياء الرثّة المهلهلة» التى تشوه المحتوى. وعندئذ يقول:[٢٠٤].

«أدباء الشباب هؤلاء أشقياء بفنهم، وقراؤهم ليسوا أقل منهم شقاء. لسبب يسير جدا وهو أن وسيلة الأداء تعوزهم إعوازا مروعا حقا. فآثار كثير منهم أشبه شىء بالجمال الساحر الذى يعرض فى الأزياء الرثة المهلهلة التى تشوه براعته وتفسد سحره. وتعلق القلوب مولها بين الاقبال عليه لأصالته وصدقه. والانصراف عنه لرثاثة صوره وغثاثة ألفاظه. وادباؤنا الشباب يحسون ذلك من أنفسهم ومن قرائهم احساسًا دقيقا. ويضيقون به ضيقا شديدا؛ ولكنهم لا يحاولون له طبا ولا علاجا؛ وإنما يمعنون فيه إمعان المستيئس. ويلهجون به لهج المكابر المعاند الذى يعجزه الحسن فيهيم بالقبح. ويفوته الكمال فيستمسك بالنقص ويتخذه مذهبا ومنهاجا.

الهوامش

(١) حديث الأربعاء، ١/ ٣٥.
(٢) خصام ونقد، : ص٤٥.
(٣) ألوان، ص: ١٩٩
(٤) المصدر السابق، ص:٢٠٠.
(٥) خصام ونقد، ص:٢٨.
(٦) نقد وإصلاح، ص:١٧١ ـ ١٧٢.
(٧) ألوان، ص: ٢٠٠.
(٨) فى الأدب الجاهلى، ص:٢٨.
(٩) المصدر السابق، ص:٢٩٢.
(١٠) حديث الأربعاء، ١/ ٢٦.
(١١) المصدر السابق، ١/ ٢٦.
(١٢) نفس المصدر، ١/ ٢٣٠.
(١٣) نفس المصدر، ١/ ٢٤٠.
(١٤) نفس المصدر، ١/ ٢٦٥.
(١٥) نفس المصدر، ١/ ٢٩٥.
(١٦) من حديث الشعر والنثر. ص: ١٩٩ ـ ٢٠٠.
(١٧) مع المتنبى؛ ص:١٧٤.
(١٨) بين بين. ص: ٣٦.
(١٩) حديث الأربعاء، ٢/ ٥٢.
(٢٠) أحاديث ص:٤٥.
(٢١) لحظات ص: ١٤١.
(٢٢) لحظات ص: ٢٨٨.
(٢٣) ديوان شكرى، ص: ٢١٠.

(٢٤) المرجع السابق، ص:٧٥.

(٢٥) محمد حسين هيكل، ثورة الأدب. ص: ٨٦، ٨٧.

(٢٦) محمد خليفة التونسى، فصول من النقد عند العقاد. ص: ٣٠٦.

(٢٧) ميخائيل نعيمة، الغربال، ص:٢٧.

(٢٨) ديوان شكرى، ص: ٢٠٨.

(٢٩) إبراهيم عبد القادر المازنى، الشعر. غاياته ووسائطه. ص:٢١.

(٣٠) ديوان شكرى، ص: ١٧، ٩٥، ٢٢٦، ٢٣٤.

(٣١) ديوان المازنى، ص: ١٧٨، ٧١.

(٣٢) حديث الأربعاء، ٢/ ٢١٥.

(٣٣) حافظ وشوقى. ص:٩٢.

(٣٤) فى الأدب الجاهلى. ص:٣٧.

(٣٥) حديث الأربعاء، ١/ ١٧٩.

(٣٦) المصدر السابق، ٢/ ١٤٤.

(٣٧) المصدر السابق، ٢/ ١٢٠.

(٣٨) مع المتنبى، ص:١٧٨.

(٣٩) حديث الأربعاء، ٢/ ١٩٨.

(٤٠) المصدر السابق، ١/ ١٠٦.

(٤١) تجديد ذكرى أبى العلاء، ص:٢٣٢.

(٤٢) حافظ وشوقى، ص: ١٠٩.

(٤٣) راجع. جابر عصفور، نظرية التعبير، مجلة الأقلام. بغداد يناير ١٩٧٧. ص:٧٠٦.

(٤٤) حديث الأربعاء، ١/ ٨٦.

(٤٥) المصدر السابق، ١/ ١٥٥.

(٤٦) من حديث الشعر والنثر، ص: ١٤٠.

(٤٧) حديث الأربعاء، ٣/ ١٤٧.

(٤٨) المصدر السابق، ٣/ ١٩٨.

(٤٩) حافظ وشوقى، ص: ١٥٩.

(٥٠) مع المتنبى، ص: ٧٠ ـ ٧١.

(٥١) تقليد وتجديد، ص: ١٠٦.

(٥٢) المصدر السابق، ص:٢٣.

(٥٣) خواطر، ص: ١٣.

(٥٤) حافظ وشوقى، ص:١٠٩.

(٥٥) روبين كولنجوود. مبادئ الفن. ص:١٤١.
(٥٦) فى الأدب الجاهلى، ص: ٣٧.
(٥٧) المصدر نفسه، ص: ٣٦٢.
(٥٨) أديب، ص: ٦.
(٥٩) المازنى، الشعر: غاياته ووسائطه، ص:٢٤.
(٦٠) ميخائيل نعيمة، الغربال: ص: ١٢٤.
(٦١) المرجع السابق، ص: ٨٦.
(٦٢) المازنى، حصاد الهشيم. ص: ٢٣.
(٦٣) ديوان المازنى (مقدمة الجزء الثالث)، ص: ١١.
(٦٤) ديوان شكرى، ص: ٢١٠.
(٦٥) محمد خليفة التونسى، فصول من النقد عند العقاد، ص: ٢٣٢.
(٦٦) مصطفى لطفى المنفلوطى، النظرات ١/ ٣٠.
(٦٧) جنة الشوك، ص: ١٤.
(٦٨) مع المتنبى، ص: ٥٠.
(٦٩) المصدر السابق، ص: ١٢٦.
(٧٠) على هامش السيرة، ص: ١٠.
(٧١) حديث الأربعاء، ٢/ ١٧٣.
(٧٢) أحاديث، ص: ٢٣.
(٧٣) من بعيد، ص: ٢٧١.
(٧٤) حديث الأربعاء، ١/ ١٩٧.
(٧٥) المصدر السابق، ١/ ٢١٩.
(٧٦) فى الأدب الجاهلى / ٣٧.
(٧٧) خصام ونقد، ص: ٢٨.
(٧٨) مع أبى العلاء فى سجنه، ص: ١٤٥.
(٧٩) خصام ونقد، ص: ٥٨ ـ ٥٩.
(٨٠) المصدر السابق، ص: ٢٣.
(٨١) المصدر السابق، ص: ٢١٩.
(٨٢) المعذبون فى الأرض، ص: ١١.
(٨٣) خواطر. ص: ٨٢.
(٨٤) حديث الأربعاء، ٣/ ٢٠٩.
(٨٥) راجع مع أبى العلاء فى سجنه، ١٤٥ ـ ١٤٦.

(٨٦) حديث الأربعاء، ٣/ ٣٠٩.
(٨٧) المصدر السابق، ٣/ ٢١٧.
(٨٨) ما وراء النهر، ص ٤٤ ـ ٤٥.
(٨٩) تجديد ذكرى أبى العلاء، ص:٢٨٢.
(٩٠) المصدر السابق، ص:٢٨٤.
(٩١) إبراهيم المازنى، حصاد الهشيم، ص: ١٥٣.
(٩٢)إبراهيم المازنى، قبض الريح، ص: ٣٨.
(٩٣) المرجع السابق، ص: ٦٣.
(٩٤) إبراهيم المازنى، حصاد الهشيم، ص:١٣٢.
(٩٥) إبراهيم المازنى، ص: ٢٠ ـ ٢٦، ٣٢، ٤٧.
(٩٦) راجع: سامح كريم: طه حسين فى معاركه الأدبية، ص: ١٨٤ ـ ٢٠٩.
(٩٧) صحف مختارة من الشعر التمثيلى عند اليونان. ص٥٣.
(٩٨) لحظات، ص: ١٩٣.
(٩٩) نقد وإصلاح، ص:١٢٥.
(١٠٠) المصدر السابق، ص:١٢٨.
(١٠١) من أدب التمثيل الغربى، ص: ١٥١.
(١٠٢) صوت باريس، ص: ٦٢٥.
(١٠٣) حديث الأربعاء، ٢/ ٥٢.
(١٠٤) راجع من حديث الشعر والنثر، ص١٥٤.
(١٠٥) حديث الأربعاء، ١/ ٢٥٠.
(١٠٦) المصدر السابق، ٢/ ١٩٨.
(١٠٧) تجديد ذكرى أبى العلاء، ص٢٠١.
(١٠٨) ألوان، ص٢٥٧.
(١٠٩) حديث الأربعاء، ص ١/ ٢٤٤.
(١١٠) المصدر السابق، ٢/ ١٩٩.
(١١١) المصدر السابق، ٢/ ١٨٨.
(١١٢) المصدر السابق،١/ ١١٢.
(١١٣) صوت باريس، ص: ٥٧٣.
(١١٤) لحظات، ص: ١٩٤.
(١١٥) تقليد وتجديد. ص: ١٠٦.
(١١٦) حديث الأربعاء، ١/ ١٩٤.

(١١٧) المصدر السابق،١/ ٢٥٢.

(١١٨) المصدر السابق، ١/ ٣١.

(١١٩) المصدر السابق، ٢/ ٩٤.

(١٢٠) المصدر السابق، ٢/ ١٤٣ ـ ١٤٤.

(١٢١) المصدر السابق، ٢/ ١٥٢.

(١٢٢) المصدر السابق، ٢/ ١٥٢.

(١٢٣) المصدر السابق، ٢/ ١٦٧.

(١٢٤) المصدر السابق، ١/ ٢٩١.

(١٢٥) المصدر السابق، ٢/ ٢٠١.

(١٢٦) المصدر السابق، ٢/ ٢٠٧.

(١٢٧) المصدر السابق، ٢/ ١٣٨.

(١٢٨) مستقبل الثقافة، ص:٤٦٧.

(١٢٩) من أدبنا المعاصر، ص: ٣٥.

(١٣٠) حديث الأربعاء، ١/ ٨٥.

(١٣١) المصدر السابق، ٣/ ١٨٨.

(١٣٢) حافظ وشوقى، ص: ١١٩ ـ ١٢٠.

(١٣٣) حديث الأربعاء، ١/ ١٣٨.

(١٣٤) مع أبى العلاء فى سجنه، ص: ١٦١.

(١٣٥) المصدر السابق، ص: ١٦١.

(١٣٦) كلمات. ص: ١٠٩.

(١٣٧) تقليد وتجديد، ص: ١١٢.

(١٣٨) من حديث الشعر والنثر، ص: ٩٩.

(١٣٩) المصدر السابق، ص: ١٠٦.

(١٤٠) المصدر السابق، ص: ١٠٧.

(١٤١) تقليد وتجديد، ص: ١١٢.

(١٤٢) لحظات، ١/ ١٤٤ ـ ١٤٥.

(١٤٣) المصدر السابق، ص: ١٢٧٦.

(١٤٤) النص نقلا عن ميخائيل نعيمة، الغربال، ص: ٢٥٠.

(١٤٥) حصاد الهشيم، ص: ١٠٤.

(١٤٦) ديوان شكرى، ص: ١٢١.

(١٤٧) ميخائيل نعيمة، الغربال، ص: ١٠٦.

(١٤٨) حديث الأربعاء، ٣/ ٢٤.
(١٤٩) المصدر السابق،، ٣/ ٣٦.
(١٥٠) المصدر السابق، ٣/ ٣٥.
(١٥١) المصدر السابق، ٣/ ١١٠.
(١٥٢) المصدر السابق، ٣/ ٣٦.
(١٥٣) فصول فى الأدب والنقد، ص: ٣٠.
(١٥٤) الجاحظ: البيان والتبيين، ١/ ٧٥.
(١٥٥) رسائل إخوان الصفا، ٣/ ١٠٨.
(١٥٦) راجع الجاحظ، رسائل الجاحظ، ١/ ٣٦٢.
(١٥٧) مع أبى العلاء فى سجنه، ص: ١٤٥ ـ ١٤٦.
(١٥٨) حديث الأربعاء، ١/ ١٥٦.
(١٥٩) ابن طباطا، عيار الشعر، ص: ٥.
(١٦٠) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص:٤.
(١٦١) راجع جون ديوى، الفن خبرة، ص: ١١٣.
(١٦٢) خصام ونقد، ص: ٨٧ ـ ٨٨.
(١٦٣) فى الأدب الجاهلى، ص: ٣٤٧.
(١٦٤) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١/ ٦٤ ـ ٦٩.
(١٦٥) تجديد ذكرى أبى العلاء، ص: ٩٥.
(١٦٦) حديث الأربعاء، ٢/ ١٩٧.
(١٦٧) خصام ونقد، ص: ١٠٢.
(١٦٨) حديث الأربعاء، ١/ ١٨.
(١٦٩) المصدر السابق، ١/ ٧٠.
(١٧٠) المصدر السابق، ٢/ ١٩.
(١٧١) المصدر السابق، ٣/ ١٤٧.
(١٧٢) مع المتنبى، ص: ٢٤٠.
(١٧٣) المصدر السابق، ص: ١٢٦.
(١٧٤) المصدر السابق، ص:٧١.
(١٧٥) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: ٧.
(١٧٦) حديث الأربعاء، ٢/ ١٣٠.
(١٧٧) مع المتنبى، ص: ١٩٨.
(١٧٨) من حديث الشعر والنثر، ص: ١٢١.

(١٧٩) حافظ وشوقى، ١٩٨.
(١٨٠) حديث الأربعاء، ١/ ١٢١ ـ ١٢٢.
(١٨١) المصدر السابق، ٣/ ١٩٧ ـ ١٩٨.
(١٨٢) المصدر السابق، ٣/ ١٥١.
(١٨٣) مع أبى العلاء فى سجنه، ص: ٣١.
(١٨٤) فصول فى الأدب والنقد، ص: ١٧.
(١٨٥) المصدر السابق، ص: ٢٠.
(١٨٦) حديث الأربعاء، ٣/ ٢٠٠.
(١٨٧) جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: ٣٦٧ وما بعدها.
(١٨٨) خصام ونقد، ص: ٨٧.
(١٨٩) حديث الأربعاء، ٣/ ١٩٩.
(١٩٠) حافظ وشوقى، ص: ١٢٩ ـ ١٣٠.
(١٩١) راجع حديث الأربعاء، ٣/ ٢٠٠.
(١٩٢) المصدر السابق، ٣/ ١٥٤.
(١٩٣) المصدر السابق، ٣/ ١٤٩.
(١٩٤) الآمدى، الموازنة ، ١/ ٢٤٢.
(١٩٥) المرجع السابق، ١/ ١٨٨.
(١٩٦) حديث الأربعاء، ٣/ ٣٥.
(١٩٧) تجديد ذكرى أبى العلاء، ص: ٨.
(١٩٨) حافظ وشوقى، ص: ١٠٩.
(١٩٩) مع أبى العلاء فى سجنه، ص: ١٠١.
(٢٠٠) المصدر السابق، ص: ١٠٨.
(٢٠١) راجع مثلا. I E. Hulme. Speeulations. pp. 132 - 140
(٢٠٢) حديث الأربعاء، ٣/ ١٤٦ ـ ١٤٧.
(٢٠٣) المصدر السابق، ٣/ ٢٠٠ ـ ٢٠١.
(٢٠٤) خصام ونقد، ص: ١٨٦ ـ ١٨٧.

٣ مرآة الإنسانية

«ولكن الشعراء الممثلين... ما كادوا يتناولون هؤلاء الأبطال حتى أحسنوا تمثيلهم. وأبدعوا في تصوير نفوسهم، واتخذوا منها مرآة صافية. وضعوها أمام النوع الإنساني. فرأى كل فرد من أفراده في هذه المرآة نفسه. وما يرينها من فضيلة أو يعيبها من نقص

صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان.

١ ـ عنصر التغير فى الأدب:

أشرت ـ من قبل ـ إلى أن ما يربط بين مرآة المجتمع ومرآة الأديب هو المجاورة التى تصل بين المرآتين على أساس من العلية التى تجعل من الأصل القَبْلى علة لصورته اللاحقة. هذه العلية تجعل من مرآة الأديب وجهًا آخر لمرآة المجتمع. تخضع مثلها للعلاقة نفسها التى تفضى إلى نتائج محددة. تبدأ من هذا الجبر النفسى الذى يوازى «الجبر التاريخى» فى مرآة المجتمع. وتنتهى بتأكيد كلتا المرآتين لمبدأ المحاكاة. ذلك المبدأ الذى يجعل من العمل الأدبى محاكاة لوضع اجتماعى ومحاكاة لوضع فردى. وبقدر ما يدعم هذا المبدأ تشبيه المرآة فإنه يتدعم به. ليؤكد المبدأ والتشبيه نتائج متغايرة فى ذاتها ولكنها متماثلة فى علتها، وأعنى بذلك تحول الأدب ـ على مستوى مرآة الأديب ـ إلى عملية «صدور طبيعى» يمثل ناتجها شخصية الأديب. ويحاكى قسماته الفنية، وتحوّل الأدب ـ مع ذلك ـ إلى « صنعة» ينفصل فيها الشكل عن المحتوى ويتميز فيها اللفظ عن المعنى، ليعكس كلاهما ثنائية أشبه بثنائية السطح العاكس للمرآة والصورة المنعكسة عليه.

وإذا كانت علاقة العلية تماثل بين الأدب من حيث هو مرآة للأديب وبينه من حيث هو مرآة للمجتمع فإن هذه العلاقة تفضَى إلى نتيجة لأزمة، ترتبط بتغير المعلول نتيجة تغير علته. إن صور الحياة المنعكسة على صفحة المرآة لا تتسم بالدوام أو الثبات، ذلك لأن هذه الصور لا تبقى على صفحة المرآة إلا ببقاء

الموضوعات الماثلة إزاءها، فإذا اختفت هذه الموضوعات أو تغيرت اختفت صورها أو تغيرت بالقدر نفسه. وإذا كان الانعكاس هو الخاصية الأساسية للمرآة، من حيث هى تشبيه يصل بين الأدب من ناحية، والمجتمع والأديب من ناحية أخرى، فإن هذا الانعكاس يؤكد علاقة العلية التى تصل بين صور المرآة وأصلها الذى تعكسه، مثلما يؤكد هذه الصور بتغير أصلها الفردى والاجتماعى.

والفارق أساسى، من هذه الزاوية، بين تشبيه الأدب بالمرآة وتشبيه الأدب بالرسم، إن كلا التشبيهين يؤكد علاقة العلية التى تصل الصورة بأصلها، ولكن المغايرة فى تكييف هذه العلاقة تظل لافتة، ذلك لأن تشبيه المرآة يشى بتغير الصورة مع تغير أصلها، فتدور الصورة فى المرآة ـ لذلك ـ مع أصلها وجوداً وعدما، أما تشبيه الأدب بالرسم فإنه يجرى فى اتجاه دلالى مغاير، إذ تبقى اللوحة بعد غياب موضوعها الذى تصوره، فلا تتأثر بتغيره من ناحية، ولا تختفى باختفائه من ناحية أخرى، ذلك لأنها تُثَبِّتُ لحظة زمانية واحدة وبُعْداً مكانيًا واحداً، من أبعاد هذا الموضوع أو لحظاته «قد توحى اللوحة ـ فى الرسم ـ بالحركة، بمعنى من المعانى. ولكن إيحاءها ظل مرتبطًا بهذه اللحظة وهذا البعد، لا يفارقها إلى غيرها. وبقدر ما يحفظ الرسم لهذه اللحظة أو لهذا البعد صفتى الاستمرار والبقاء، بتثبيتهما فى اللوحة، فإنه يعجز عن أن يشى بصفتى التغير والتحوّل. أما تشبيه المرآة فإنه ـ على العكس من تشبيه الرسم ـ يشى بصفتى التغير والتحوّل. إذ يؤكِّد الوضعُ المتقطع لصور المرآة التغير الذى يحدث فى الأصل من ناحية، مثلما يؤكد دورانهما مع هذا الأصل وجوداً وعدمًا من ناحية أخرى. وما دام وجود الصورة ـ فى المرآة ـ مشروطًا بوجود موضوعها إزاءها، فهى لا تتسم بالدوام أو الثبات إلا بمدى دوام الموضوع أو ثباته. وإذا كان الموضوع نفسه متغيراً متنوعًا فلا بد أن تتغير الصور، لتتعاقب على صفحة المرآة صور متعددة متنوعة، هى ـ فى النهاية ـ انعكاس لتعدّد الموضوع وتنوعه.

وإذا كان الأدب يعكس وضعًا اجتماعيًا فيغدو مرآة للمجتمع، ويعكس وضعًا فرديًا فيغدو مرآة للأديب، فمن المنطقى ـ فى إطار علاقة العلّية الخاصة التى ينطوى عليها التشبيه ـ أن يتغير الأدب نتيجة كل تغير يحدث فى الأصل الفردى

أو الاجتماعى الذى يعكسه. إن الأدب مرآة للفرد والمجتمع. ولكن الحياة التى تحتوى الفرد والمجتمع نهرٌ سيّال لا يتوقف. إنها تتحول وتتغيّر وتتطور بقوانين حتمية، فتبدل من الفرد والمجتمع مثلما تبدل من نتاجهما الأدبى.

ويؤمن طه حسين ـ فى هذا السياق ـ بما آمن به ابن خلدون من أن الحركة التاريخية لا تنقطع أبدًا. وأن الحركة الاجتماعية مستمرة أبدا. كلتاهما أشبه بنهر متجدد لا يجفّ مجراه أو يتوقف(١). ويتمثل طه حسين ما قاله ابن خلدون عن «اختلاف أحوال العالم والأمم وانتقالها من حال إلى حال. على الأيام والأزمنة». ويصله بما تمثّله من أفكار علم الاجتماع. ليؤكد أن كل جماعة من الجماعات متحركة بالضرورة. «خاضعة للاستحالة والانتقال من طور إلى طور. بل ما زال هذا الأصل نقطة التقاء علماء الاجتماع على اختلاف آرائهم ومذاهبهم»(٢).

ومعنى «استحالة الجماعة» ـ فى هذا السياق ـ التغير والتطور بوصفهما قانونًا حتميًا. بذكّر ـ فى حتميته ـ بهذا «الجبر التاريخى» الذى آمن به طه حسين، ووجده ـ فيما يقول ـ عند ابن خلدون الذى سبق مونتسكيو(٣). وبقدر ما كان «الجبر التاريخى» يرتبط ـ فى سياق مرآة المجتمع ـ بقانون يتجاوز «إرادة» الفرد والمجتمع على السواء. فإن التغير والتطور يرتبط كلاهما بقانون مماثل، يخضع له الفرد والمجتمع. إن «التطور واقع» ـ فيما يقول طه حسين ـ «لأنه قانون لا منصرف عنه لأى جماعة من الجماعات، والناس خاضعون لهذا التطور راضون عنه، ولكن المشقة كل المشقة ليست فى خضوعهم له ورضاهم عنه، وإنما هى فى اعترافهم به، واتخاذه مذهبًا وطريقة»(٤).

ولا يفترق التغير عن التطور ـ فى هذا السياق ـ من حيث هما صفتان متقاربتان، تكمن كلتاهما فى طبيعة الأشياء والكائنات. قد لا ندركهما عندما يلحقان بالأشياء. أو يلحقان بنا، وقد نكره مظاهرهما ونقاومهما، ولكنهما يظلان فاعلين باعتبارهما مرتبطين بقانون أساسى من قوانين الحياة نفسها. وما يحدث للمجتمعات بفاعلية هذا القانون، يحدث للأديب الذى هو فرد فى المجتمع، وذلك على نحو يتجاوب فيه «الجبر الاجتماعى» مع «الجبر الفردى»، وعلى نحو يؤكد

هذه الحتمية التى ترى «أن كل شىء فى هذه الحياة إنما هو نتيجة لشىء كان قبله، ومقدمة لشىء يجىء بعده»(٥).

ويقابل قانونَ التطور ـ فى هذه الحتمية ـ قانونٌ آخر مرتبط بالثبات. وبقدر ما يمثل القانون الأول الحركة، يمثل القانون الثانى السكون. وما يكوِّن المجتمع بخصائصه المميزة هو هذا التبادل الذى يحدث بين هذين القانونين، ولذلك تقوم الظواهر الاجتماعية ـ عند طه حسين ـ على أصلين لا ثالث لهما: البقاءَ والثبات من ناحية. والاستحالة والتطور من ناحية ثانية. ونحن بحكم البقاء وحاجتنا إليه مضطرون إلى أن نصل بين أمسنا ويومنا وغدنا. ونحن بحكم الاستحالة والتطور «مكرهون على أن نشعر بأن يومنا يغاير أمسنا، وبأن حياتنا الآن إن أشبهت حياتنا أمس من وجه أو وجهين فهى تغايرها من وجوه»(٦). وإذا كانت سيطرة القانون الأول تعنى توقف الحركة وسكونها فإن سيطرة القانون الثانى تؤكد سرعة الحركة وفاعلية التغير والتجدد، بشرط أن نلاحظ «أن الحياة فى أمة من الأمم لا تنقلب انقلابًا فكريًا فى مدة يسيرة من الضد إلى الضد... إن تحول الأمم من لون من الحياة إلى لون آخر لا يكون بالوثبة وإنما يكون بالتطور»(٧).

ليكن القانون الأول قانونًا يرتبط بما يحرك المجتمع من خارجه، وليكن القانون الثانى قانونًا داخليًا يرتبط بما هو متأصل فى المجتمع نفسه. فالمؤكد أن التسليم بكلا القانونين وما يترتب عليهما من حتمية يكشف عن دين طه حسين الفكرى لكونت (١٧٩٨ - ١٨٥٧) Auguste Comte خصوصًا عندما يقول:

> «نحن نعلم أن شيئين يكوِّنان الجماعة فى رأى أوجست كونت: شىء ثابت لا يتغير وهو أصل الجماعة وأصل نظامها، وشىء يتغير ويستحيل... ففى الجماعة عند أوجست كونت سكون وحركة أو ثبات واستحالة، فبفضل هذا السكون أو الثبات تحفظ الجماعة وحدتها على اختلاف الأزمنة، وبفضل هذه الحركة أو هذه الاستحالة تتفق الجماعة مع ما يختلف عليها من ظروف الحياة وأطوارها»(٨).

إن هذا الفهم «الوضعى» الذى يرد «الظواهر الاجتماعية» إلى قانونين متعارضين فى تأثيرهما، متماثلين فى حتميتهما، هو الذى يحدد المنظور التاريخى

لتعامل طه حسين مع الأدب العربى. إذا أردنا التخصيص. إنه يؤكد أن «الأمة العربية قد خضعت خضوعًا تامًا لمؤثرين مختلفين اختلافًا تامًا، فبينما كان أحدهما يدفعها دفعًا قويًا إلى الأمام فتندفع، كان الآخر يجذبها جذبًا قويًا إلى الوراء فتنجذب»[٩]. ويؤكد أن «أخص ما نلاحظه فى حياة أدبنا العربى منذ أقدم عصوره أنه يأتلف من عنصرين خطيرين لا يحتاج استكشافهما إلى جهد أو عناء. أحدهما داخلى يأتيه من نفسه ومن طبيعة الأمة التى أنتجته، والآخر خارجى يأتيه من الشعوب التى اتصلت بالعرب أو اتصل العرب بها، ويأتيه من الظروف الكثيرة المختلفة التى أحاطت بحياة المسلمين وأثرت فيها على مر العصور»[١٠]. والمحصلة النهائية لهذه النظرة «الوضعية» أن أدبنا العربى كغيره من الآداب الحية، بل كغيره من الظواهر الاجتماعية «مكوَّنٌ من هذين العنصرين اللذين كان أوجست كونت يسمى أحدهما ثباتًا واستقرارًا، ويسمى ثانيهما تحولاً وانتقالاً». وما يمتاز به أدبنا العربى من الآداب الحية الأخرى هو أن التوازن لم ينقطع بين هذين العنصرين «ولم ينشأ عن انقطاعه جمود الأدب وموته بتغلب عنصر الثبات والاستقرار، أو فناء الأدب وتفرقه بتغلب عنصر التحول والتطور». ولكن ليس من شك فى أن أحد هذين العنصرين قد تغلب على الآخر بين حين وحين، فى التاريخ العربى الممتد. «فكان الأدب فى بعض العصور مسرعًا إلى التطور ممعنًا فيه، وكان فى بعضها الآخر مؤثرًا للثبات حريصًا عليه»[١١].

ويعتمد التاريخ الأدبى ـ فى تحديده ـ على العنصر الخارجى للتطور والاستحالة أكثر من اعتماده على العنصر الداخلى للثبات والاستقرار، ذلك لأن العنصر الخارجى للتطور يرتبط ـ دائمًا ـ بمفارقات تاريخية حادة، تغاير بين حال وحال، وتميز بين مرحلة وأخرى. ويتصل ـ دائمًا ـ بنوع من الصدمة تغاير بين ذوق وذوق، وتميز بين اتجاه واتجاه. لذلك يؤكد طه حسين أن التاريخ الأدبى «يعتمد فى تحديده، على المؤثرات الكبرى التى تحدث تطورًا فى الأدب فتخرجه من وضع إلى وضع، وعلى التيارات التى تدخله فتحرره من بعض الصفات وتلحق به بعض الصفات الأخرى، سواء أكان ذلك عند أصحاب الشعر أم عند أصحاب النثر من الكتاب والخطباء»[١٢].

والعلاقة بين حركة التغير فى المجتمع وحركة التغير فى الأدب - فى هذا السياق - علاقة آلية، تستوى العلية فيها مع العلِّية التى تتغير بها الصور على صفحة المرآة بتغير الموضوعات الماثلة إزاءها. وتبدو هذه الآلية أوضح ما تكون عندما يؤكد طه حسين:

- «إذا تغيرت ضروب العيش... وجب أن يتَغير الشعر الذى يتغنى بها»(١٣).

- «وليس من سبيل إلى أن ننكر أن للأحداث الجسام والخطوب العظام أثرها البعيد فى حياة الناس. ومتى تأثرت حياة الناس فقد تأثرت آدابهم، لأن هذه الآداب آخر الأمر ليست إلا تعبيراً عن هذه الحياة وتصويراً لها، فإذا تغير الأصل تغيرت الصورة، وإذا تغير المعنى تغيرت العبارة التى تؤديه»(١٤).

هذه الآلية التى يتغير بها الأدب فى علاقته بالمجتمع هى الآلية نفسها التى يتغير بها الأدب فى علاقته بالأديب الفرد، ذلك لأن المبدأ الأساسى الذى يحكم الجانبين مبدأ واحد، يرتد إلى قانون التطور والتغير مثلما يرتدُّ إلى تشبيه المرآة التى يعتمد انعكاسها على لون من العلِّية يتوازى فيه الجبر الفردى مع الجبر الاجتماعى، ليصبح الأول مجرد صورة مصغرة من صور الثانى.

إن الأشخاص يخضعون للتغير مثلما له سائر المجتمعات، ويقترن بهذا التأكيد تسليم مؤداه أن الشعراء والأدباء يتطورون فى تعاملهم مع فنهم من ناحية ويتغيرون فى إدراكهم للحياة من ناحية ثانية. إن طرفة بن العبد الشاعر الجاهلى - مثلاً - ابن عصره وبيئته فى نهاية الأمر. ولكن لو افترضنا أن طرفة عاش فى بيئة غير بيئته وعصر غير عصره، لما كان طرفة، ولكان تغير فلسفته نتيجة لتغير شخصيته»(١٥). ولكن حتى داخل العصر نفسه، وفى داخل البيئة نفسها، يظل الشاعر - أى شاعر - قابلاً لقانون التغير والتطور مستجيبًا له. إن الشاعر يتطور على مستوى الفن، ويتغير على مستوى الإدراك، وليس تغير شعر الشاعر وتطوره سوى مرآة تعكس تغير شخصيته وتطورها. وشعر الشاعر فى مجمله - من هذه الزاوية - أشبه بصفحة المرآة، وقصائد الشاعر فى تعاقبها وتغايرها، أشبه بالصور التى تتعاقب وتتغير على صفحة هذه المرآة. ولكن دلالة المرآة - فى هذا السياق - تشى بالتطور، عندما ينطوى تبدل صورها على التعاقب، وتؤكد التغير

عندما ينطوى تبدل صورها على التحول. ويردنا تغير صورها وتبدلها إلى علاقة العلِّية التى تصل بين تغير الأدب وتغير الفرد والمجتمع.

لذلك يؤكد طه حسين أن شعر عمر بن أبى ربيعة الذى كان «مرآة لنفس عمر ومظهرًا لشخصيته» قد «تطور... كما تطور ابن أبى ربيعة نفسه»[١٦]. ويؤكد طه حسين أن شعر الأخطل لا يختلف عن شعر الفرزدق، من حيث إن شعر كليهما مرآة لنفس صاحبه وجماعته، مثلما يؤكد أن شعر كليهما قد تغير وتطور فى الوقت نفسه. أما الأخطل فقد كان فى شبابه مقلدًا للشعراء الجاهليين «لكنه لا يكاد يكتمل... حتى تقوى شخصيته شيئًا فشيئًا، تقويها السن وتعمل على تقويتها الأحداث التى كانت تحدث له، والأحداث التى كانت تحدث لقومه، والأحداث التى كانت حدثت للعرب بوجه عام وفى بلاد العرب بوجه خاص»[١٧]. وأما الفرزدق فقد كان ـ فى أول أمره ـ شاعرًا حرًا لا يتكلف شيئًا لأنه يعيش لنفسه فحسب. فسهل شعره وقلّت فيه الصعوبات، «وحين تقدمت به السن ونزل منزلة زعيم القبيلة اضطر إلى أن يأخذ نفسه بأشياء ما كان يأخذ بها لو كان حرًا، وهذه الأشياء هى النهوض بما تقتضيه أعباء القبيلة من واجبات، فهو يرد عنها وهو يسفر لها عند الخلفاء والولاة، وهو فى ذلك لا بد من أن يلتوى بأسلوبه عن أسلوب الشعر الغنائى الذاتى، وأن تخالطه بعض الانحرافات والصعوبات»[١٨].

قد نخالف طه حسين فى هذه الآلية التى تجعل من شعر الشاعر مجرد استجابة مباشرة لحياة الشاعر الخاصة من ناحية، وحياة مجتمعه العامة من ناحية أخرى. وقد نضع ـ كما يفعل بعض المعاصرين من النقاد ـ مجموعة من المتوسطات المعقدة، تفصل بين الشعر من ناحية والحياة الخاصة والعامة للشاعر من ناحية ثانية. ولكن علينا ـ قبل المخالفة ـ أن نلاحظ النتيجة المهمة التى تترتب على هذه الآلية، من منظور التغير على مستوى الدرس التاريخى أو النقدى للأدب.

إن علاقة العلِّية التى ينطوى عليها تشبيه المرآة تؤكد فكرة تغير الشعر بتغير الشاعر، كما أن ارتباط مفهوم التغير نفسه بقانون التطور على مستوى الحياة، أو مستوى الظواهر الاجتماعية، يؤكد نظرة تطورية حادة فى التعامل مع الأدب.

وعندما يتجاوب التغير مع التطور، على هذا النحو، نواجه منظورًا تعاقبيًا ينظر الدارس من خلاله إلى أعمال الأديب بوصفها أعمالاً متعاقبة، تتغير مع الزمن وتتطور على نحو آلى. وتغدو كل حركة لنصوص الأديب ـ من هذا المنظور ـ حركة متعاقبة فى صعودها، ينطوى تعاقبها على مزيد من إتقان الصنعة، ومزيد من نضج الإدراك. وكأن الأديب يدخل عالم الأدب وهو يحبو كالطفل، فيعتمد ـ أول ما يعتمد ـ على التقليد والمحاكاة، ثم يشبّ شيئًا فشيئًا فيصل إلى مرحلة الشباب ويتغير أدبه، فيتطور شيئًا فشيئًا ليصل إلى مرحلة النضج، ويتغير أدبه ـ أخيرًا ـ فيتطور حتى يصل إلى مرحلة الاكتمال التى تشبه أعلى الدرجات فى سلم التطور أو التعاقب الصاعد.

وتفترض هذه النظرة ـ عادة ـ نقطة للبداية فى حركة التطور والتغير، شبيهة بنقطة الصفر، أو النقطة التى تقع فيها أدنى الكائنات فى سلم التطور البيولوجى. وترتبط أهمية هذه النقطة ـ عادة ـ بما تمثله من بداية فحسب، ولذلك فهى تنسب إلى أهون درجات القيمة موقعًا فى سلم التطور. وتلك هى مرحلة التقليد التى لم يتجاوز فيها الأخطل ـ مثلاً ـ محاكاة الجاهليين من أمثال زهير. أما نقطة النهاية فتعزى ـ عادة ـ إلى أعلى درجات القيمة موقعًا فى سلم التطور، وتلك هى المرحلة التى وصل فيها شعر الأخطل إلى استقلاله، فأصبح مرآة خاصة بصاحبه، مثلما أصبح لصاحبه رأى متميز فى الأحداث التى كانت تلم به أو بقومه أو بالعرب.

صحيح أن الأمم ـ كالشعراء ـ لا تتطور تطورًا مفاجئًا وسريعًا، لأن انتقال الشعراء والأمم من طور إلى طور «يحتاج إلى وقت طويل، وإلى صراع بين القديم والجديد. يطول بمقدار ما يكون لهذا الصراع من قوة وأثر»[١٩] ولكن تظل الحياة الأدبية للأمم والشعراء. كالظواهر الاجتماعية «تتطور ويمضى بعضها فى إثر بعض كما تمضى المياه الجارية بعضها فى إثر بعض»[٢٠].

ومن هذا المنظور يغدو الشعر الإسلامى أكثر تطورًا من الشعر الجاهلى، ذلك لأن الفن الجاهلى «القديم» «الساذج» تغير فى العصر الإسلامى و «نما نموًا هائلاً جدًا على أيدى الشعراء»[٢١]. ومن المحقق أن الشعر الذى نعرفه فى القرن

الثانى للهجرة يخالف من وجوه كثيرة ما عرفناه فى القرن الأول، إذ إن موازنة بسيطة بين شعر الفرزدق وجرير والأخطل وبين شعر بشار وأبى نواس ومسلم ترينا الفرق هائلاً بين الشعر الجديد والشعر القديم. ذلك لأن فنون الشعر «قد تطورت أصدق التطور فى الموضوع، كما تطورت كذلك فى صورالأداء»(٢٢). ولا يكاد يأتى القرن الثالث حتى تكون الحياة الأدبية «فى أقصى ما تصل إليه من الرقى»(٢٣) وليس غريبًا أن يتطور هذا القرن الثالث عن القرنين الماضيين، وأن تكونَ الحياة الأدبية فيه خيرًا من الحياة الأدبية فيهما. فالحضارة نفسها فى هذا القرن «كانت قد وصلت إلى طور من الرقى عظيم»(٢٤).

قد يصل تطور الشعر العربى إلى نهايته المؤقتة مع أبى العلاء، وقد يتوقف بعده ليغلب قانون الثبات الداخلى، ولكن التوقف لا يستمر إلى الأبد. فقانون التطور يؤتى ثماره الحتمية، وتتغير الحياة الأدبية فى العصر الحديث. بفاعلية القانون الخارجى. وتمضى فى أطوار التطور صاعدة، على نحو يكون فيها الطور اللاحق ـ فى التطور ـ أفضل من الطور السابق عليه، ذلك لأن الطور اللاحق ينطوى ـ عادة ـ على خبرات أوسع ومعارف أشمل وتجارب أكثر تقدمًا.

وليس من شك ـ داخل هذا المنظور للتطور ـ «أننا إذا أخذنا فتى فى زمن الوليد بن عبد الملك ووازنًا بينه وبين شيخ من الشيوخ فى عصر الخلفاء فيما يعرفه كل منهما فى شئون الحياة فسنرى أن هناك اختلافًا خطيرًا بين الشاب الأموى وبين الشيخ من الصحابة الذين لم يعرفوا من شؤون الأمم إلا قليلاً والذين يعتمدون على الثقافة الجاهلية والإسلامية»(٢٥). ومن المؤكد ـ داخل المنظور نفسه ـ أن شعراء القرن الثالث الذين اكتسبوا صفة العلم كانوا أفضل وأكمل من شعراء القرن الأول الذين «كانوا جهالاً أو كالجهال»(٢٦). وإذا وصلنا إلى العصر الحديث وقارنًا بينه وبين أى طور قديم من أطوار الأدب العربى وعصوره واجهتنا النتيجة نفسها، إذ ينطوى الجديد الأعلى درجة فى سلم التطور على ميزات، لا تتوفر فى القديم الأدنى درجة فى السلم نفسه. «وقد كان العصر العباسى عصرًا ممتازًا فى التاريخ الأدبى من غير شك، ولكن عصرنا نحن أشد امتيازًا وأكثر منه خصبًا، وأعظم منه استعدادًا للبقاء»(٢٧).

إن قانون التطور ـ على هذا النحو ـ يغدو قانونًا فاعلاً فى توجيه منهجية التاريخ الأدبى. وبقدر ما يجعل هذا القانون من حركة التاريخ الأدبى حركة متعاقبة تصعد ـ دومًا ـ سلّم التطور الذى تمرّ به الظواهر الأدبية، فإنَّ هذا القانون يحدد للتاريخ الأدبى ـ كما يفهمه طه حسين ـ طبيعته الإجرائية فى التركيز على التعاقب، والإلحاح على التتابع فى الزمن، دون أن يتوازى هذا التركيز أو الإلحاح ـ بالضرورة ـ مع الاهتمام بالمستويات الآنية المتزامنة التى تظل فاعلة رغم التعاقب، وعلى نحو يغدو فيه قانون الثبات قانونًا مهمًا، يقترن ـ أحيانًا ـ بعناصر المحافظة والجمود، بدل أن يفهم بوصفه الوجه الآخر لحركة يقوم عليها التاريخ الأدبى. ويفهم طه حسين العلاقة بين قانونى الثبات والتطور على أنها علاقة تعارض ثنائى بسيط، تناقض فيه الحركة السكون وتنفصل عنه، ويرتبط التطور فيه بعنصر خارجى يتضاد مع عنصر داخلى يرتبط بقانون الثبات. ولا يتجاوز طه حسين هذا الفهم اليسير إلى فهم أكثر جذرية يجعل الخارجى داخليًا والداخلى خارجيًا على نحو متبادل، أو يصل بالتبادل إلى مستوى جدلى تحدد حركته ـ فى التاريخ وليس خارجه ـ حركة الظواهر الأدبية فى علاقتها بالظواهر الاجتماعية.

إن التركيز على قانون التطور فى تحديد حركة التاريخ الأدبى، وفهم هذا القانون بوصفه حتمية متعالية، وبوصفه عنصرًا خارجيا لا يتخلق من داخل الظواهر الاجتماعية ـ هذا التركيز وذلك الفهم قد ساعدا على تأكيد آلية العلاقة بين تغير الأدب وتغير الظواهر الاجتماعية. فاقترنا ـ لذلك ـ بآلية تغير صور المرآة بتغير موضوعاتها. يضاف إلى ذلك أن هذا الفهم ـ من ناحية ثانية ـ قد حوّل التاريخ الأدبى إلى قصٍّ متعاقب، متقطع، لوثبات جبرية من التطور، تقوم على تراكم الأجزاء بدل تكاملها أو تفاعلها. وأخيرًا فإن هذا الفهم أقام التاريخ الأدبى على معيار للقيمة، يتماثل فيه صعود الحركة فى سلم الزمن مع الصعود فى سلم القيمة، بحيث يترابط كلا الصعودين ترابطًا آليًا، ليتحول تتبع التعاقب فى الزمن ـ غير مرة ـ إلى تتبع للقيمة، وتتحدد القيمة ـ غير مرة ـ على أساس من تطورية ضيقة.

والترتيب التاريخى للأعمال الأدبية هو أول خطوة فى العملية الإجرائية للتاريخ الأدبى عند طه حسين. وتَتَبُّع حركة التطور فى تعاقب هذه الأعمال الأدبية هو الخطوة الثانية. واستخلاص «صورة» من هذه الحركة. تشخُص «روح العصر» أو تصور «شخصية» الشاعر هى الخطوة الثالثة. ويتم الحكم بالقيمة على هذا «الروح»، أو على هذه «الشخصية»، نتيجة هذه الخطوات كلها مجتمعة. ولذلك يقول طه حسين:

«إن الطريقة المعقولة فى دراسة فن الأخطل تقضى بأن نرتب شعره ترتيباً تاريخياً مراعين أطواره التى مر بها فى أسنانه المختلفة.. بمعنى أن ندرس شعر الأخطل فى شبابه، ثم نتابع دراسته بعد أن تقدمت به السن، ثم نواصل هذه الدراسة بعد أن تمَ له النضج الفنى»[٢٨].

هذه «الطريقة المعقولة» لم تتحقق مع الأخطل لصعوبة الترتيب التاريخى لقصائده، ولكنها تحققت «مع المتنبى» لحسن الحظ، ذلك لأن شرح الواحدى للديوان يعتمد ـ نسبيًا ـ على التعاقب التاريخى لمجموعات القصائد، كما أن ثلاثة من الدراسات السابقة على طه حسين حاولت أن تصل بهذا التعاقب وتتبعه إلى أقصى ما أمكنها من الدقة[٢٩]. ولذلك سهل الأمر على طه حسين، مع عدم إنكار اجتهاده الخاص، فى تحقيق «تلك الطريقة المعقولة» التى يُدرس بها الشعر عبر «أطواره التى مرّ بها».

والحركة فى كتاب «مع المتنبى» حركة أفقية مزدوجة، بمعنى أنها تصل بين الحياة الخاصة والحياة العامة، أى تصل بين مرآة الفرد ومرآة المجتمع على أساس من التجاور، لتتبع كلتيهما على مستوى التعاقب فى قصائد الشاعر، من نقطة للبداية هى «صبا المتنبى» إلى نقطة للنهاية هى مصرع المتنبى. وذلك على أساس «أن ديوان المتنبى إنْ صوَّر شيئًا فإنما يصور لحظات من حياة المتنبى»[٣٠].

وبقدر ما تنطوى هذه الحركة ـ فى الكتاب ـ على تتبع للتطور فإنها تصل بين الخط الصاعد للتطور والدرجة المتصاعدة لسلم القيمة فى الشعر، وتوحّد بين الاثنين لتجعل من نقطة البداية ـ فى الخط الزمنى للتطور ـ أهون درجة فى سلم

القيمة، وتجعل من نقطة النهاية - فى الخط الزمانى نفسه - أعلى درجة فى سلم القيمة.

وتتخلق شاعرية المتنبى - فى هذا السياق - نتيجة عاملين أساسيين هما البيئة من ناحية والتكوين الفردى للشاعر من ناحية ثانية (ص ٣٢ - ٣٣). ولكن هذه الشاعرية تتغير وتتطور عبر مراحل متعاقبة متعددة، لتستجيب فى كل مرحلة منها إلى مجموعة من العوامل، ترجع - فى النهاية - إلى تغير البيئة وتغير الفرد فى علاقته بها. ولذلك ينقسم كتاب «مع المتنبى» إلى عدة أقسام، توازى المراحل الزمانية والمكانية المتعاقبة فى حياة الشاعر، من الصبا (الكوفة) إلى الشباب (اللاذقية) إلى النضج (حلب)، ومن النضج إلى التفوق (الفسطاط - شيراز).

وبداية الحركة هى شعر المتنبى الصبى. وتكشف البداية - كالعادة - عن أدنى درجات القيمة، أى عن شعر صبىٍّ «مقلد فى الفن الشعرى»، «طويل اللسان شيئًا ما» (ص ٣٥ - ٣٦). ولكن إذا وصلنا إلى السابعة عشر، أى تصاعدنا بالخط الزمنى، اقترب الصبى من مرحلة النضج. ودخل مرحلة الشباب، لتظهر طبيعة الشاعر مواتية «لا تبخل عليه ولا تعنِّيه. وإنما تمنحه كل ما يريد منها» (ص ٥٠). وتقترن هذه الطبيعة المواتية بخصلتين فنيتين هما: المطابقة «التى يحبها المتنبى أشد الحب» والمبالغة التى يؤثرها المتنبى لأنه، «قوى الحس، حاد المزاج، عنيف النفس، مندفع بحكم هذا كله إلى الغلوّ والإسراف» (ص ٥٠ - ٥١). ولكن تكشف الخصلتان عن كلف الشاعر اليافع بتقليد شعراء القرن الثالث «الذين كلفوا بالبديع وأمعنوا فيه وعنوا منه بالمبالغة عناية خاصة» (ص ٥١).

وإذا كان شعر المتنبى «نشأ فى العراق» (ص ١١٣) فإنه يحاول «أن ينضج فى الشام» على مهل. لكن المؤكد أن اتصال الشاعر بالتنوخيين - فى اللاذقية - أثر فى شعره «فوثب من طور إلى طور» (ص ١١٢). ثم جاءت «الوثبة الثانية» فى طبرية عند بدر بن عمار، فأزهر شعر المتنبى «ونما وتضوع نشره فى ظل الإخشيدى الشاب» (ص ١٦١). ويستمر هذا الازدهار أثناء اتصال الشاعر بأبى العشائر - فى أنطاكية - ولكن الشعر يصل إلى وثبة أعظم خلال السنوات التسع التى قضاها الشاعر، فى حلب، فى بلاط سيف الدولة، فينتج المتنبى شعرًا «من

أجمل الشعر العربى كله وأروعه وأحقه بالبقاء» (ص ١٦٩). وفى هذه السنوات التسع وثب المتنبى بشعره «وثبته الأخيرة التى رفعته إلى الأوج، وضمنت له مكانة بين الفحول من شعراء العرب.. لأنه ملك ناصية الفن حقًا... وأثبت شخصية قوية واضحة ممتازة عن غيرها، وأصبح مرآة لنفسه» (ص ١٧٨).

وعلينا أن لا نصدق «الوثبة الأخيرة» فهى مجرد حماس لفظى مؤقت من طه حسين، لأن هذه «الوثبة الأخيرة» أعقبتها وثبتان متعاقبتان لشعر المتنبى فى الفسطاط وشيراز. وسينسى طه حسين نفسه هذه «الوثبة الأخيرة» ـ فى ظل سيف الدولة ـ وهو يصعد «مع المتنبى» سلم التطور ـ فى ظل كافور ـ فيلاحظ أن البيئة المصرية التى اتصل بها المتنبى فى الفسطاط، لم تكن أقل من البيئة الحلبية خصبًا. بل كانت أقوى نشاطًا، وأكثر تأثيرًا، وأقدم تراثًا، وأوسع مجالاً من البيئة الحلبية. ولذلك لم يكن بدٌّ للمتنبى من أن يحسب حساب هذه البيئة «وقد ظهر أثر هذا فى شعر المتنبى الذى قاله فى مصر، فقد ظل الشاعر ملاحظًا نفسه مراقبًا فنه. لا يُظهر الشعر ولا ينشده إلا بعد الامتحان والابتلاء والتمحيص. ولست أغلو إن قلت: إن شعر المتنبى فى مصر أقل سقطًا من شعره فى حلب، لأن المتنبى فيما يظهر كان يقدر العلماء والمثقفين المصريين أكثر مما كان يقدر العلماء والمثقفين الذين كان يلقاهم فى قصر الحمدانيين» (ص ٢٩٠). والحق أن المتنبى فى مصر «وضع على نار هادئة... فنضجت نفسه نضجًا بطيئًا، ولكنه نضج صحيح. وتعلم كيف يطيل التفكير فى الحوادث والخطوب دون أن تشغله الثورة عن التعمق والاستقصاء» (ص ٣٣٦ - ٣٣٧).

وإذا تجاوزنا الفسطاط إلى شيراز ـ عبر بغداد التى استقر بها المتنبى قليلاً بعد فراره من كافور ـ واجهنا المرحلة الأخيرة من مراحل التطور، بل واجهنا «الوثبة الأخيرة» فى سلم التطور لشعر المتنبى، ذلك لأن حياة المتنبى نفسها انتهت بعد مغادرة بلاط عضد الدولة فى شيراز. ولقد تجلت هذه الوثبة الأخيرة فى عدة مظاهر. إذ لم يتقن المتنبى وصف الطبيعة فى طور من أطوار حياته «كما أتقنه فى هذا الطور». ولم تمتلئ نفس المتنبى بالأمل كما امتلأت به فى زمن اتصاله بعضد الدولة. ولقد انعكس هذا الأمل فى نشاط واضح «لا نراه حتى فى

مدحه لسيف الدولة» (ص ٣٦٩). وتجلى هذا النشاط فى حرية الغناء والتعبير عن الذات، وتجلى أخيرًا فى تحرر الشاعر من القيود التى يأخذ الشعراء بها أنفسهم فى نظم القصيدة:

«وما أتردد فى الجهر بأن المتنبى لو أطال الإقامة فى فارس والاستمتاع بما كان يستمتع به فيها من الأمن والتعليم لتغير مذهبه الشعرى تغيراً قوياً جداً. ولجاز أن يحدث فى الشعر العربى فنًا جديداً لم يسبق إليه. ولم يتح لأحد من العرب بعده أن يحدثه، لأن نبوغه واستعداده لم يتاحا لشاعر عربى من الذين زاروا بعده هذه البلاد» (ص ٣٧٠).

ولا يعنى هذا كله سوى أن الطبيعة الإجرائية للتاريخ الأدبى تنطوى على معيار للقيمة يحدده قانون التطور. إن النتيجة المتضمنة فى سياق النصوص السابقة هى أن شعر المتنبى «فى ظل سيف الدولة» أعلى من شعره فى ظل التنوخيين وأقوم، كما أن حكمته وتأمله فى الأحداث «فى ظل كافور» أعلى درجة فى سلم التطور من مدائح سيف الدولة. ولو تواصل خط التطور إلى نهايته الحتمية لوصل شعر المتنبى إلى ذروة أعلى، وأحدث فى الشعر العربى فنًا جديدًا لم يسبق إليه. ولكن المتنبى ـ للأسف ـ ارتحل عن عضد الدولة ولقى مصرعه فى الطريق.

وإذا نقلنا هذا المنظور التطورى من الفرد إلى العصر قلنا: إن العصر العباسى الذى مثّله المتنبى، عندما وصل بشعره إلى «الوثبة الأخيرة» أقوم ـ أو أقيم ـ من العصر السابق له ومن العصور الأسبق عليه. ولكن يظل شعر المتنبى نفسه حلقة فى سلسلة من التطور الحتمى، خصوصًا عندما ينظر طه حسين إلى حكمة المتنبى بوصفها تطورًا يشبه النتيجة لمقدمات تفلسف أبى تمام، وإرهاصًا يشبه العلة لتطور آخر فى «لزوميات» أبى العلاء. ولكن لو نظرنا إلى العصر العباسى ـ فى مجمله ـ من منظور العصر الحديث، قلنا إن العصر العباسى عصر ممتاز من غير شك، بالقياس إلى العصور السابقة عليه، ولكن عصرنا الحديث يظل ـ من هذا المنظور التطورى ـ «أشد منه امتيازًا، وأكثر منه خصبًا»، ذلك لأن العصر الحديث قد أوغل فى صعود درجات سلم التطور، واستجاب للقانون الخارجى للتغير أو التطور على السواء.

٢ ـ عنصر الثبات فى الأدب:

ولكن التسليم بتغير الأدب وتطوره، فى علاقته بتغير المجتمعات وتطورها لا بد أن يثير السؤال المهم عن جانب القيمة فى الأدب القديم، ومن ثم التساؤل عن الوجه الآخر للتَّغيُّر، أى الثبات، ويمكن القول ـ من هذه الزاوية ـ إن قانون التطور يقود إلى مزلق حرج، عندما يقترن به معيار القيمة اقترانًا مطلقًا، إذ لو افترضنا أن الأدب يتطور، على نحو يجعل اللاحق أفضل من السابق، فما الذى يجعل للأدب القديم قيمة؟ أليس من المنطقى أن تختفى قيمته باختفاء عصره، خصوصًا أنه مرآة لظواهر اجتماعية لا نعيشها، ولمجتمعات تختلف اختلافًا كبيرًا عن مجتمعنا؟ وكيف يحدث أننا ـ نحن العرب المحدثين ـ لا نزال نستجيب لشعر عنترة أو لبيد ـ مثلاً ـ مع أن مجتمعنا ليس المجتمع القَبَلى الذى عاش فيه الشاعران، كما أن تصوراتنا عن الحياة لا تشبه تصورات هذا المجتمع؟ هل نستجيب إلى شعرهما أو شعر غيرهما، لأن تاريخنا الخاص يصل بيننا وبين المجتمعات القديمة التى عاش فيها أمثال هذين الشاعرين؟ أم أننا نجد، فى هذه المجتمعات، طورًا غير متقدم من أطوار القوى التى تتحكم فينا، والتى نريد أن نغيرها. والقوى التى نود أن نطورها؟ أم أن الأمر متصل بمجتمعات طفولية ساذجة نجد المتعة فى قراءة شعرها، لأنه مرآة الحياة ساذجة، تعجبنا لأنها تذكِّر بعالم طفولى نحنُّ إليه دومًا، بمعنى أو بآخر؟.

إن طه حسين يقترب من شىء مشابه للزاوية التى ينطوى عليها السؤال الأخير، وذلك عندما يذهب إلى أن الشعر الجاهلى فى عمومه، ينطوى على سذاجة ويسر، ويرتفع عن التكلف والتعقد، ويصور «طبيعة الإنسان السمحة التى لم تعقدها الفلسفة، ولم يلح عليها الترف، ولم تخرجها الحضارة عن طورها»[٣١]. إن طرفة بن العبد الشاعر الجاهلى ـ مثلاً ـ يؤثر فينا، وتعجبنا «فلسفته الشعرية» لا لأنها تمثلنا وإنما «لأنها ساذجة تمثل حياة ساذجة» [٣٢]. ومن هذه الزاوية يجد طه حسين فى الغزل الأموى شيئًا يحببه إليه، ويحمله على تقديمه، وهو أن هذا الغزل «لم يخلص من السذاجة البدوية، ولم يبرأ من تأثير الحضارة الجديدة، ففيه من البداوة سذاجة تستخفك وتستصيبك، وفيه من الحضارة

طلاء يبعث فى نفسك الميل إلى الاستقصاء والاستطلاع. وأنت تجد بعد هذا كله عذوبة ولذة فى هذا المزاج الذى يتألف منه الغزل الأموى. والذى يمثل لك هذا الشعب العربى البادى وقد أخذ يتحضر ويترف. ويحس على بداوته كما يحس الحاضرون والمترفون»[٢٣]. ويتوقف طه حسين، من نفس الزاوية، لينظر إلى قصيدة للبحترى، فى العصر العباسى، فيتحدث عما فيها من نزعة أعرابية فيها شىء من الجفوة «ولكنها جفوة نحبها ونستعذبها، لأنها تصور لنا حياة الصحراء، وما فيها من شعور بهذه الغلظة الساذجة التى تلائم الطبيعة، وقد ضقنا ذرعًا بالحياة الحضرية»[٢٤].

إن الإلحاح على «السذاجة» فى الشعر القديم، والربط بين هذه السذاجة واللذة التى نجدها فى هذا الشعر، ومن ثم الحديث عن «هذه المعانى الساذجة الحلوة الخلابة لا لشىء إلا لأنها ساذجة»[٢٥] قد يمثل حنينًا إلى ماض برىء. ورغبة فى الفرار من تعقد الحياة المادية الحاضرة. خصوصًا عندما يؤكد الناقد أننا «ضقنا ذرعًا بالحياة الحضرية». وقد لا يختلف الحنين إلى الماضى عن النفور من الحاضر ـ فى هذا السياق ـ من حيث إنهما حركة مضادة، تسير فى اتجاه معاكس لاتجاه قانون التطور الذى ألح عليه طه حسين. وأعنى اتجاهًا يلح على الثبات والسكون، عندما ينظر إلى تغير الحاضر من منظور يتعاطف مع الماضى، ويجعل العودة إلى الماضى عودة إلى عالم برىء، أكثر نقاءً من الحاضر المتغير المعقد. ومن المؤكد أننا سنجد أصداء هذه الحركة فى كتابات طه حسين. وسنتوقف عند هذه الأصداء فى فصل لاحق. ولكن التفات طه حسين ـ فى هذا السياق ـ إلى هذا «المزاج» الذى يتألف منه الغزل الأموى، أى إلى هذا التجاور بين البداوة والحضارة. إنما هو التفات يؤكد بعدًا مغايرًا. وأعنى بعدًا يتصل بإعجاب ضمنى ينطوى عليه تأمل الجديد الذى ينبثق من القديم. وتأمل عناصر التغير والتطور التى تتجاور مع عناصر الثبات والسكون. ويتصل هذا الإعجاب الضمنى ـ تحديدًا ـ بتذكر طه حسين مراحل التطور التى قطعها الأدب العربى، فى تقلبه من سذاجة البداوة إلى حضارة التحضر. دون أن يفقد هذا الأدب ما يصل لاحقه بسابقه.

ومن الممكن أن يقال، على أساس من هذا البعد المغاير، إن العصور القديمة للأدب العربى تنطوى على قيمة متميزة، بوصفها بعضًا من تاريخنا الخاص، وجانبًا من ثقافتنا الممتدة، وأصلاً ثابتًا من أصول أدبنا الحديث الذى لا تنقطع صلته بماضيه. وتشير هذه القيمة الذاتية إلى قانون الثبات، أى إلى ما يصل بين أمسنا ويومنا وغدنا، فتتصل بهذا الأصل الداخلى الذى يحفظ علينا وحدتنا المتميزة. كجماعة بشرية، لا ينفصل أدب حاضرها عن أدب ماضيها رغم اختلاف الأزمنة وتغاير أطوار المجتمعات.

ومن المؤكد ـ عند طه حسين ـ أن القانون الداخلى للثبات هو الذى ضمن بقاء الأدب العربى هذه القرون الطوال فى الماضى، وهو الذى سيضمن له بقاءه فى الحاضر والمستقبل، ذلك لأنه قانون مرتبط بضرورة داخلية تحفظ للعرب، كجماعة بشرية، ومن ثم لأدبها، وحدة باقية تواجه عناصر التغير وتتوازن مع حركة التطور، ولذلك تظل الصلة بين الأدب العربى القديم والأجيال العربية المعاصرة قائمة متينة خصبة «كالصلة التى كانت بين الأدب العربى وبين الأمة العربية أيام المتنبى وأبى العلاء»(٣٦).

إن هذا القانون ـ فيما يرى طه حسين ـ يؤكد طابعًا «تقليديًا» لأدبنا العربى «لم يخلص منه قط، ولن يستطيع أن يخلص منه آخر الدهر». ويتجلى هذا الطابع التقليدى عندما يقول طه حسين:

> «إن مذهبنا فى تصور الأشياء وتقديرها فى أنفسنا قد يختلف باختلاف العصور والأقطار والظروف. ولكن مذهبنا فى تصوير هذه الأشياء ـ مهما يختلف ـ فسينتهى دائمًا عند طائفة من الأصول التقليدية لا سبيل إلى التحول عنها»(٣٧).

قد تتصل هذه «الأصول التقليدية» بطبيعة اللغة العربية نفسها، أو بالقرآن الكريم «الذى اقتضى ثبات هذه الأصول»، وقد تقترن بالمحافظة «التى يمتاز بها الجيل العربى بين الأجيال»، أو تتجلى فى «عمود الشعر» الذى حرص عليه القدماء أشد الحرص، لكنها أصول قوية شديدة القوة، مستمرة على الزمن، فهى

التى «ضمنت بقاء الأدب العربى هذه القرون الطوال، وهى التى ستضمن بقاءه ما شاء الله له أن يبقى»[٣٨].

ولكن هل نتجاوب - نحن العرب المحدثين - مع الأدب العربى القديم على أساس من هذه «الأصول التقليدية» التى تتصل بتصوير الأشياء أكثر مما تتصل بتصورها؟ ولماذا لا تتجاوز قيمة الأدب العربى القديم هذه الأصول المتصلة باللغة، أو بعمود الشعر، إلى شىء مشترك يتصل بتصور الأشياء لا بتصويرها؟ إن القانون الداخلى للثبات يمكن أن يتجاوز «التصوير» إلى «التصور». كما يمكن أن يجمع بينهما ليصل بين تصوراتنا عن الأشياء وتصورات القدماء عنها، فيربط - من ثم - بن مشاعرنا ومشاعرهم. وأفكارنا وأفكارهم. مثلما يربط بين طرائقنا فى التصوير وطرائقهم. ويؤكد طه حسين - فى هذا السياق - أننا ما زلنا نتصل بالقدماء على أساس من التصور والشعور. و «ما نزال نشارك القدماء فيما شعروا وفيما أحسوا، لا يفرق بيننا وبينهم إلا هذا التطور الذى لا بد منه للأحياء»[٣٩]. وما يزال الشعر العربى القديم يصور جوانب متحدة «تهز قلوب الناس من حيث هم ناس، لا من حيث هم بغداديون أو مصريون، ولا من حيث إنهم من أهل القرن الثانى أو الرابع عشر للهجرة»[٤٠].

ومن الممكن أن نقول - دون أن نتباعد عن تفكير طه حسين - إن الشعر العربى القديم ينطوى على مستويين متعارضين للقيمة، مستوى يرتبط بالجانب المتغير من التطور، ومستوى يرتبط بالجانب الساكن من الثبات. المستوى الأول نسبى يتغير بتغير العصر، والمستوى الثانى مطلق يبقى ثابتًا لا يتغير رغم تغير العصر. لكن العلاقة بين هذين المستويين وبين قانونى التطور والثبات أكثر تعقدًا مما تبدو، ذلك لأن عناصر التطور قد تنطوى - مثل عناصر الثبات - على النسبى والمطلق فى الوقت نفسه. وليس هناك ما يمنع من أن يتحول جانب من التغير فيغدو بعض عناصر الثبات، أو تترسخ بعض معطيات التطور لتصبح مكونات للمستوى المطلق من القيمة. وليست عناصر الثبات نفسها ذات طبيعة نهائية، فبعضها يغدو عنصرًا عارضًا، يختفى شيئًا فشيئًا مع التطور، وبعضها الآخر يمكن أن يتفاعل معه، فيستمد منه مزيدًا من القوة.

قد لا نجد توضيحًا حاسمًا - عند طه حسين - لهذه الأبعاد المعقدة من العلاقة بين مستويَيْ القيمة وقانونى الثبات والتغير، إذ إنه يضع عناصر الثبات والتطور، كالعادة، فى علاقة تجاور هينة، ويركز على طرف دون آخر حسب سياق الحركة فى صيغة المجاورة. ولكننا نجد عنده، وهذا هو المهم، تسليمًا واضحًا بأن الأدب العربى القديم، خصوصًا الشعر الغنائى، ينطوى على جانبين متجاورين، يبدو كل منهما وكأنه يوازى قانونًا من قانونى الثبات والتغير. أما الجانب الأول فيقتصر على النسبى والمتغير فحسب، وترتبط قيمته النسبية بتصوير عصره، فهو مرآة لعواطف الشاعر ومعاصريه، ممثل لما يحسه الشاعر أو قومه وما يشعرون به، ولكنه لا يتجاوز - فى تمثيله - الحدود الزمانية للعصر الذى عاش فيه الشاعر، ولا يتجاوز الحدود المكانية للمجتمع الذى يتوجه إليه. ويفقد هذا الجانب قيمته، كأدب، بمجرد أن يتغير المجتمع وتتغير عواطف البشر وتصوراتهم بفاعلية التطور، فلا يبقى له سوى أهمية الوثيقة التاريخية. أعنى الوثيقة التى قد يفيد منها المؤرخ، لكن دون أن يهتز لها الناقد أو القارئ، فى أى عصر مغاير، أو أى مجتمع مختلف. ولذلك لا ينبغى للمؤرخ أن يتخذ ذوقه العصرى معيارًا للجودة والرداءة فى هذا الجانب، بل ينبغى أن يعتمد على «ذوق العصر الذى عاش فيه الشاعر»، لأن هذا الجانب - فى النهاية - يصور عواطف «ليست متحدة على اختلاف الأزمنة والأمكنة». والإحسان أو الإجادة فيه إحسان بالقياس إلى العصر الذى قيل فيه، والناس الذين سمعوه، «فإذا تغير الزمان واستحال الذوق، فليس بالإحسان ولا بالإجادة، وربما كان أدنى إلى الثرثرة ولغو الكلام»(٤١).

إن هذا الجانب من الأدب العربى القديم - بعبارة أخرى - جانب نسبى، لا تعكس مرآته سوى تصورات مرحلتها وعواطف شاعرها، دون أن تتجاوزهما إلى شىء أبقى منهما، ودون أن تصل - فى تصويرها - إلى العمق الذى يتجاوز المتغير ليقترن بالثابت. ومن الواضح أن أفكار الناس وعواطفهم - عند هذا المستوى النسبى - ليست متحدة، فما كان يحبه أهل بغداد فى القرن الثانى للهجرة - مثلاً - لا يتصل بنا بالضرورة «فليس غريبًا أن يستعذبوا من الشعر ما لا نستعذب، وأن يفتنوا منه بما نقرؤه نحن غير مكترثين»(٤٢).

أما الجانب الثانى من الأدب العربى القديم فيتجاوز النسبى المتغير إلى الثابت المطلق. أعنى أنه يتجاوز ـ فى قيمته ـ تصوير العصر أو الشاعر ليصبح مصورًا لشىء ثابت فى العضور كلها وفى النفوس كلها. فهو ـ من هذا المستوى ـ يصور عواطف متحدة. على اختلاف الأزمنة والأمكنة، ويمثل تصورات تصل بين العرب «من حيث إنهم ناس» لا من حيث هم جاهليون أو أمويون. وبقدر ما يفيد المؤرخ من هذا الجانب، لأنه يظل مصورًا لعصره، يجد فيه الناقد الأدبى قيمة أدبية ثابتة، ونوعًا من «الجمال المشترك». مثلما نجد فيه ـ نحن المعاصرين ـ هزة نشعر معها أن هذا الجانب يخاطبنا مثلما خاطب عصره، وأنه يصور عواطف متحدة على اختلاف الأزمنة والأمكنة. وقد تنطوى مرآة الأدب ـ فى هذا الجانب ـ على المتغير والنسبى، ولكنها تجاور بينهما وبين الثابت والمطلق. لتغدو ـ فى النهاية ـ مرآة صافية صادقة، لكل نفس، ولكل عصر، لأنها «مرآة النفس حقًا، والصورة الصحيحة الجلية للعواطف والشعور»[٤٢].

إن ثنائية القيمة ـ على هذا النحو ـ تجعل من الأدب العربى أدبًا قديمًا وحديثًا. مثلما تجعل منه أدبًا يصلنا بالقدماء ويفصلنا عنهم فى آن. أعنى أن المستوى الثابت المطلق من قيمة هذا الأدب يجعل منه ـ رغم قدمه ـ أدبًا حيًا، يخاطبنا، ويصور عواطفنا، ويمثل بعض تصوراتنا. مثلما صور عواطف القدماء ومَثَّل بعض تصوراتهم. ولذلك يغدو هذا المستوى مصدر اتصال بين الحاضر والماضى ومصدر وحدة بيننا وبين القدماء، رغم تباين عصورهم ومجتمعاتهم. وبقدر ما يفصل المستوى النسبى المتغير من قيمة هذا الأدب بيننا وبين القدماء، ويميز بين عصرنا وعصرهم يدفعنا إلى أن لا نقدس القديم على إطلاقه، بل نطرح بعضه ونبقى على بعضه الآخر، ونرفع من شأن الذى نبقى على حساب هذا الذى نطرح، فلا نؤثر إلا ما نراه متجاوبًا مع عصرنا، قابلاً لمخاطبة مشاعرنا، قادرًا على المساهمة فى تطورنا.

وبقدر ما يدفعنا الوعى بهذه الثنائية إلى أن نتنكر ـ على المستوى النقدى ـ للأدب الذى لا يتجاوب مع حياتنا، يدفعنا إلى أن نبتكر أدبنا الخاص، وأن نعيش عصرنا، دون أن نقطع الصلة بيننا وبين العصور السابقة، ودون أن يتنكر الحاضر

للماضى، بل يغدو الحاضر نفسه، وكأنه قوة دفع للماضى تمنحه بقدر ما تأخذ منه، وتعيش عليه بقدر ما تعيش به. وبذلك يتحول مستويا القيمة إلى أساس للتمييز بين أدب قديم حى وأدب قديم ميت. وذلك على أساس أن الأدب الخصب حقًا:

«هو الذى يلذك حين تقرؤه... لأنه يلهمك ما لم تشتمل عليه النصوص. ويعيرك من خصبه... وينطقك كما أنطق القدماء. ولا يستقر فى قلبك حتى يتصور فى صورة قلبك، أو يصوِّر قلبك فى صورته، وإذا أنت تعيده على الناس فتلقيه إليهم فى شكل جديد يلائم حياتهم التى يحيونها، وعواطفهم التى تثور فى قلوبهم، وخواطرهم التى تضطرب فى عقولهم. هذا هو الأدب الحى القادر على البقاء ومناهضة الأيام. فأما ذلك الأدب الذى ينتهى أثره عند قراءته. فقد تكون له قيمته، وقد يكون له غناؤه، ولكنه أدب موقوتٍ يموت حين ينتهى العصر الذى نشأ فيه»[٤٤].

ومهما يكن من أمر المستوى النسبى المتغير من القيمة فإن المستوى الثابت المطلق منها هو الذى يجعل من الأدب العربى ـ فى مجمله ـ كائنًا حيًا، «أشبه شىء بالشجرة العظيمة التى ثبتت جذورها وامتدت فى أعماق الأرض، والتى ارتفعت غصونها وانتشرت فى أجواز السماء، والتى مضت عليها القرون والقرون، وما زال ماء الحياة فيها غزيرًا، يجرى فى أصلها الثابت فى الأرض. وفى فروعها الشاهقة فى السماء»[٤٥]. كما أن هذا المستوى هو الذى يؤكد «أن الشعر القديم ليس كله ميتًا، وإنما هناك شعر قديم ما زال يترقرق فيه ماء الحياة»[٤٦].

هذا الجانب الحى من الأدب العربى ينطوى على «الجمال الفنى الذى أرضى الناس وأمتعهم قرونًا طوالاً وسيرضيهم ويمتعهم قرونًا طوالاً أخرى»[٤٧]. ولذلك فهو لن يفقد هذا الجمال الفنى «مهما تتغير الظروف وتتعاقب الأيام»[٤٨]. إن فيه تصويرًا «صادقا خالدًا على اختلاف الأزمنة وتباين الظروف»[٤٩]. كما أن «فيه هذه المعانى التى تتفق على استحسانها العصور المتباعدة والأجيال المتباينة»[٥٠].

ولذلك يؤكد طه حسين أن تأثر لبيد ـ الشاعر الجاهلى ـ بالعواطف المختلفة «ليس مقصورًا عليه ولا على معاصريه الذين كانوا يفهمون عنه ويفهم عنهم، بل

هو يتجاوزه ويتجاوزهم إلينا نحن، وإن بعد بينه وبيننا العهد وطال بينه وبيننا الزمان»، وما ذاك إلا لأن لبيدًا يلجأ إلى «التصوير القوى المؤثر» الذى يؤثر «فى عقلك وحسك وشعورك معًا»(٥١).

كما أن الغزل العذرى ـ لشعراء البادية فى نجد ـ هو «مرآة صادقة لطموح هذه البادية إلى المثل الأعلى فى الحب»(٥٢). ولذلك فإنه يتصل بنا على نحو تتحول فيه أسماء ليلى ولبنى وبثينة إلى رموز لهذا «المثل الأعلى فى الجمال والحب واللين والرقة والدعة وغير ذلك من هذه الخصال التى يتغناها الغزليون فى كل الأوقات»(٥٣).

وقد يحتوى شعر أبى نواس على «هذه المعانى الكثيرة التى كانت تعجب القدماء وتفتن النقاد منهم ثم أصبحت لا تعجبنا، و لا تفتننا على أقل تقدير»(٥٤). ولكن فى شعر أبى نواس ـ مع ذلك ـ «هذه المعانى التى أعجبت القدماء وفتنتهم، وما زالت تعجبنا وتفتننا، لأنها لاءمت ذوق القدماء وحياتهم، ومازالت تلائم ذوقنا وحياتنا»(٥٥). والبحترى مثل أبى نواس كان له شعره الزائل المتغير، ولكن له ـ أيضًا ـ الشعر الخالد الذى «يؤثر فى النفوس لأنه لا يمس نفس البحترى وحده، بل هو يمس النفس الإنسانية فى جميع العصور»(٥٦).

وإذا كان البحترى «قد تجاوز العصر الذى كان يعيش فيه، وعبّر عن معان إنسانية رائعة، يحسّها الناس فى كل وقت. وفى جميع الظروف»(٥٧). فالأمر نفسه يقال عن أبى تمام الذى قد سبق عصره «وربما كان شأنه فى ذلك شأن شاعرين آخرين هما عنوان النبوغ الأدبى فى الشعر، وهما المتنبى وأبو العلاء»(٥٨).

٣ - وحدة التراث الإنسانى:

إن مثل هذه الأفكار عن القيمة الأدبية ـ بمستوييها النسبى والمطلق ـ قد تحل مشكلة العلاقة بين الماضى والحاضر ـ من منظور التراث العربى ـ فتؤكد للأدب العربى القديم أهميته، على أساس من قانون الثبات، أو استقرار الماضى فى الحاضر من ناحية، وعلى أساس من القيمة المطلقة التى تصل بين هذا الأدب القديم والعرب المحدثين من ناحية أخرى.

ولكن ماذا عن التراث الأدبى غير العربى؟ هل تنطبق هذه الثنائية - فى القيمة - على الأدب اليونانى القديم، أو على غيره من الآداب التى تسبق الأدب العربى؟ وما الصلة بين هذه الآداب التى تعبر عن عصور مغايرة وأجناس متباينة، ومجتمعات مختلفة؟ وماذا عن الأدب الأوروبى الحديث؟ هل يجد المصرى متعة فى قراءة فولتير وروسو وبودلير وغيرهم؟ ولماذا يستحق الأدب الفرنسى الحديث، أو المعاصر، أو غيره من الآداب الأوروبية الحديثة أو المعاصرة، عناء الفهم والترجمة والتقديم؟ هل يرجع الأمر - فى حالة الآداب الأوروبية الحديثة - إلى ما ذكره ابن خلدون عن ميل المغلوب إلى تقليد الغالب. ومن ثم إعجاب الأمم المتطلعة إلى التقدم بآداب الأمم المتقدمة؟ وهل يرجع الأمر - فى حالة الآداب الأوروبية القديمة أو غيرها - إلى الثنائية نفسها فى القيمة، ومن ثم التمييز بين النسبى والمطلق؟ أم يتجاوز الأمر ذلك كله إلى وحدة ثقافية تصل الأدب العربى - فى مصر بوجه خاص - بثقافة البحر الأبيض المتوسط فتجعل من هذا الأدب متصلاً بآداب هذا البحر متأثرًا بها ومؤثرًا فيها؟

إن مثل هذه الأسئلة كانت مطروحة على طه حسين، وظلت تشغله طوال عمله الأدبى. لقد أنهى رسالته التى قدمها إلى السوربون (١٩١٧) - عن فلسفة ابن خلدون الاجتماعية - بقوله:

> **«إنى أعتقد بمنتهى اليقين أن تأثير أوروبا، وفى مقدمتها فرنسا، سيعيد إلى الذهن المصرى كل قوته وخصبه»(٥٩).**

وحاول - بمجرد عودته من باريس. أن يصل بين ثقافة أوروبا - وفى مقدمتها فرنسا. والثقافة العربية لقرائه، فكانت كتاباته عن «الظاهرة الدينية عند اليونان» (١٩١٩) مقدمة لترجمة «صحف مختارة من الشعر التمثيلى عند اليونان» (١٩٢٠). وكانت ترجمة «نظام الأثينيين» (١٩٢١) مقدمة للكتابة عن «قادة الفكر» (١٩٢٥)، وكان التقابل بين «حديث الأربعاء» و «حديث الأحد» - فى جريدة السياسة - تقابلاً بين الحديث عن المسرح الفرنسى المعاصر - بوجه خاص - والحديث عن الشعر العربى القديم. وهو التقابل نفسه الذى فرض الموازنة بين

«شعرائنا المحدثين» من أمثال شوقى وحافظ و «شعراء الفرنجة» من أمثال بودلير وسولى بريدوم.

قد يؤمن طه حسين أن «الذوق الغربى مخالف من وجوه كثيرة لذوقنا الحديث على تغيره وتطوره»(٦٠). وقد يبحث عن ملامح خاصة للثقافة العربية، أو ملامح خاصة للروح الأدبى فى مصر(٦١). ولكنه يحلم بثقافة «مصرية إنسانية» أى ثقافة «قادرة على أن تغزو قلوب الناس وعقولهم، وتخرجهم من الظلمة إلى النور. وقادرة على أن تتيح لهم من اللذة والمتاع مما يجدونه أو لا يجدونه فى ثقافتهم الخاصة»(٦٢).

وقد يكون السبيل إلى هذه الثقافة «الإنسانية» التقريب بين أدب الشرق وأدب الغرب، ووصل العرب المحدثين بفكر الغرب الأوروبى على أساس أن هذا الفكر هو الذى سيعيد إلى الذهن المصرى - ومن ثم الذهن العربى - «كل قوته وخصبه». ولكن كيف يمكن تجاوز المخالفة فى الذوق والمغايرة فى المكونات؟ وكيف يمكن تجاوز خصوصية «الثقافة القومية» إلى عمومية «الثقافة الإنسانية»؟ لا بد من صلة تُجَاوِرُ بين الاثنين. وأساس فكرى يضم ما بينهما، فيصل العام بالخاص، ويربط المتباين بالمتشابه، بحيث ترتدُّ العلاقة بين الآداب القومية والعالمية إلى أساس «إنسانى» واحد، وأعنى أساسًا يؤكد التماثل الجذرى بين الآداب كلها. لتبدو آداب العالم - قديمها وحديثها، شرقيها وغربيها - وكأنها وحدة واحدة، تصدر عن عقل كلى واحد، لأنها تصدر عن إنسانية متحدة، تتماثل رغم اختلاف فروعها، وتتشابه رغم تباين أجناسها ولغاتها.

ويرجع طه حسين - عند هذا المستوى - إلى ابن خلدون مرة أخرى، بعد أن يفسره لصالح نزعة «إنسانية» متميزة فيقول: إن ابن خلدون اكتشف قانونين يتعارضان - دائمًا - فى المجتمعات كلها. وهما «قانون التباين» و «قانون التشابه». وإذا كان أول هذين القانونين يؤكد عدم التماثل المطلق بين المجتمعات، فإن ثانيهما يؤكد وحدة الظواهر الاجتماعية، فيؤكد أن «المجتمعات البشرية تتشابه» على أساس من «الوحدة العقلية للجنس البشرى»، هذه الوحدة

العقلية تؤكد ـ بدورها ـ عدم وجود فارق جذرى «بين روحين بشريين»، إمكانية التشابه بين المجتمعات المتباينة، وإمكانية انتمائها إلى عائلة إنسانية متحدة[٦٣].

وخليق بنا أن نتدبر هذين القانونين ونفهمهما أحسن مما فهمهما ابن خلدون، حين نقرأ التاريخ، وحين نحاول تفسير الأدب ونقده، فندرك أن الناس جميعًا مختلفون على أساس من قانون التباين فتختلف آدابهم، ولكنهم يظلون متشابهين «مهما تختلف أزمنتهم وأمكنتهم»[٦٤] فتتشابه آدابهم، وتتجاوب على أساس من عنصر إنسانى واحد، يرد البشر جميعًا إلى هذه الوحدة العقلية.

وإذا كان قانون التشابه يكد «أن الحياة الإنسانية تتشابه وتتقارب مهما تختلف ظروفها ومهما يتنوع ما اختلف عليها من الخطوب»[٦٥] فإن «الوحدة العقلية للجنس البشرى» تتحول لتصبح أساسًا للتقارب بين الثقافات، ومبررًا لإلغاء الهوة بين أمم متخلفة وأخرى متقدمة، مما يعنى تجاوب «العقل الشرقى» و «العقل الغربى» فى وحدة واحدة، واتصال آداب مصر «الناهضة» ـ أو الآداب العربية الحديثة بوجه عام ـ بآداب أوروبا «المتقدمة»، قديمها وحديثها، على أساس من هذه الوحدة العقلية للجنس البشرى. وكل شىء يدل ـ فيما يقول طه حسين ـ على أنه ليس هناك عقل أوروبى يمتاز عن العقل الشرقى الذى يعيش فى مصر، وما جاورها من بلاد الشرق القريب:

> «وإنما هو عقل واحد. تختلف عليه الظروف المتباينة المتضادة فتؤثر فيه آثارٌ متباينة متضادة، ولكن جوهره واحد ليس فيه تفاوت ولا اختلاف»[٦٦].

والأدب ـ تحديدًا ـ من هذا المنظور ـ مصدر صلة قوية بين الشعوب والأجناس، مهما تختلف عصوره وبيئاته، ذلك لأنه صادر عن هذه الوحدة العقلية للجنس البشرى من ناحية، ومصوِّرٌ لها من ناحية أخرى، يصدر عنها كما تصدر التجليات المختلفة عن أصل واحد، ويقود إليها كما تقود الصور المتغايرة، فى زوايا انعكاسها، إلى أصلها المتحد الذى تعكسه، ولذلك تظل الآداب المختلفة موجهة إلى الناس جميعًا، أيًا كانت اللغات أو الأجناس أو المجتمعات. وليس تغاير اللغات، أو الموضوعات، أو صور المجتمعات التى تعكسها الآداب المختلفة سوى تجليات متعددة، ترتبط بقانون التباين. ولكن تحت هذه التجليات، وفى داخلها، تكمن هذه

الوحدة الواحدة التى ترد التباين إلى التشابه، فتصل بين آداب العرب وآداب غيرهم، وتصل بين أذب الشرق وأدب الغرب، مثلما تصل بين أدب الماضى وأدب الحاضر. فتجعل الأدب ـ فى النهاية ـ «ظاهرة إنسانية»[٦٧].

إن الأدب الجديد بهذا الاسم يَصدر عن «الإنسان» ليغدو «متاع الإنسانية كلها». ولو أنك نظرت فى آداب القدماء والمحدثين لرأيت منها طائفة «لا يمكن أن توصف بأنها آداب عصر من العصور، أو بيئة من البيئات، أو جيل من الأجيال، وإنما هى آداب العصور كلها والبيئات كلها»[٦٨]. قد توجد حوائل تتصل بدرجات التطور، وحواجز ترجع إلى التعليم، وعوائق ترجع إلى الخلافات السياسية، ولكن كل هذه الحوائل والحواجز والعوائق تختفى عندما يرتفع البشر إلى مستوى الوحدة الكلية للإنسانية، ويَتوفر القدر الصالح من التعليم، ويعد الناس جميعًا لتذوق الآداب المختلفة.

وليس ضروريًا ـ والأمر كذلك ـ «أن تكون رومانيًا أو يونانيًا أو فرنسيًا أو إنجليزيًا أو ألمانيًا، لتجد اللذة الأدبية عند هوميروس أو سفوكليس أو فرجيل أو هوجو أو شكسبير أو جوته، وإنما يكفى... أن يكون لك حظ من ثقافة وفهم وذوق، لتقرأ وتلذ وتستمتع»[٦٩]. وليس ضروريًا ـ بالقدر نفسه ـ أن تكون عربيًا أو فارسيًا لتجد اللذة عند أبى نواس أو الخيام أو أبى العلاء. إن الآداب أشبه بالديانات تؤثر فى أمم متعددة، وتصل بين أجناس شتى ومجتمعات مختلفة، على أساس من جوهر مشترك، بل إن الديانات نفسها تشبه الآداب، فى زاوية هذه الوحدة الواحدة، ذلك لأن الجانب الأدبى من الكتب المقدسة يتوجه إلى الناس جميعًا، فيؤثر فى الناس جميعًا:

> **«وليس من الضرورى ولا من المحتوم، أن تكون حبرًا، أو قسيسًا، أو شيخًا من شيوخ الأزهر. لتقرأ فى التوراة أو الإنجيل أو القرآن. وإنما يكفى أن تكون إنسانًا مثقفًا له حظ من الفهم والذوق الفنى لتقرأ فى هذه الكتب المقدسة. ولتجد فى هذه القراءة لذة ومتعة وجمالاً. بل ليس من الضرورى ولا من المحتوم أن تقرأ هذه الكتب المقدسة، مدفوعًا إلى القراءة فيها بهذا الشعور الدينى... بل تستطيع أن تنظر فى هذه الكتب نظرة خصبة منتجة، وإن لم تكن مؤمنًا ولا ديانًا، ففى هذه الكتب جمال فنى... يتحدث إلى العقل**

الإنسانى وإلى القلب الإنسانى أحاديث تلائم ما اكتنفها من الأطوار المختلفة والظروف المتباينة»(٧٠).

صحيح أن طبيعة الحياة الإنسانية قد أتاحت للناس أن يخصصوا العام فيطبعوه بطابعهم. ولكن هذه الطبيعة نفسها تتيح لهم أن يعمموا الخاص فيجعلوه شركة بين الأمم جميعًا. وقد يقال إن الفن ـ مثل الأدب ـ شخصى متأثر بمنتجه مصور لنفسه ومزاجه، وطنى متأثر ببيئته مصور لمجتمعه وخصاله. ولكن الفن لا يكاد يظهر حتى يكتسب من وجوده صفة عامة تصل بينه وبين الناس جميعًا وتقربه إلى نفوس الناس جميعًا:

«هذا التمثال المصرى وطنى خالص ممثل للطبيعة المصرية والذوق المصرى، ولكنه لا يكاد يظهر فى ضوء الشمس حتى يعجب المثقفين جميعًا ويتصل بنفوسهم. وهذا اللون من ألوان الموسيقى ألمانى أو فرنسى يصور فاجنر كما يصور ألمانيا ويصور موليوز كما يصور فرنسا. ولكنه لا يكاد يوقع حتى يهز قلوب المثقفين جميعًا ويتصل بأذواقهم. فليست الثقافة وطنية خالصة ولا إنسانية خالصة، ولكنها وطنية إنسانية معًا»(٧١).

وتلتقى الآداب المختلفة مع الفنون ـ من هذا المنظور ـ ليجمع بينها قانون التشابه، على أساس من صفة «الإنسانية» التى يمكن أن تتجاور ـ بدورها ـ مع صفة «الوطنية». ولكن صفة «الإنسانية» تؤكد ـ فى هذا السياق ـ وحدة كلية واحدة، ذات كيان ثابت، تكمن خلف كل مظاهر الحضارة البشرية المتنوعة، وحقبها المتعاقبة وبيئاتها المتباينة. قد تمر هذه الوحدة الكلية بمراحل للتغير أو التطور، وقد تتجلى من خلال قادة للفكر، يقودون الإنسانية فى مرحلة بعينها، أو فى بيئة محددة، وقد تكتسب هذه الوحدة خصوصية تميزها فى مجتمع عن غيره. ولكن هذه الوحدة الكلية تظل ثابتة، ثبات العلة الأولى، فتؤكد التشابه بين الثقافات وتدعم التماثل بين الآداب والفنون.

ويبدو الجانب الجمالى من هذه الوحدة الكلية مقترنًا بقيمة مطلقة، تتجاوز النسبى، وتتعالى على الخاص، فتصل بين الآداب المختلفة من حيث هى مظاهر متعددة لجمال مطلق أو «جمال مشترك». وتصل بين الآداب والناس جميعًا على

أساس من وحدة «عقل إنسانى» و «قلب إنسانى» يستجيب لهذا الجمال المطلق، رغم مظاهره المتعددة. هذه القيمة المطلقة هى مصدر ما فى الآداب من حياة "لا يمكن أن يبلغها الفناء"، وهى مصدر ما فى الآداب من وحدة تصل بين الناس جميعًا، رغم اختلاف العصور والأجناس. والأدب الذى ينطوى على هذه القيمة «موجه إلى الناس جميعًا مؤثر فى الناس جميعًا»، لأنه مظهر «من مظاهر الجمال الذى تطمح إليه الإنسانية كلها». وهو بهذا «صلة قوية بين الشعوب والأجناس مهما تختلف عصورها وبيئاتها»(٧٢).

وعندما تتجاوب القيمة الجمالية المطلقة للآداب مع الوحدة الكلية للإنسانية، يبدو الجوهر الثابت للاثنين معًا. وتتحول «الوحدة العقلية للجنس البشرى» إلى ما يشبه أن يكون عقلاً سرمديًا. لا يمكن أن توجد الإنسانية دونه. ولأن هذا العقل يتميز بدرجة بالغة من التجريد عند طه حسين. فإنه يتجرد عن القوميات، ويتعالى على خصوصية المجتمعات، وإن تبدت تجلياته من خلالها. إنه كامن وراء أشكال كلها الإبداع المختلفة، وأشكال الفكر المتغايرة كلها، والظواهر الاجتماعية المتباينة كلها، ويحتفظ لنفسه بجوهر ثابت، يتأبى على التغير، ويقاوم التبدل، فيظل خالدًا خلود الروح التى لا تتغير أو تفى بفناء الجسد أو تغيره.

ومع ذلك فإن الجوهر الثابت لهذا العقل السرمدى، فيما يفهمه طه حسين، جوهر متحيز بمعنى من المعانى. إنه لا يبسط ظله المطلق إلا على مناطق محددة، ولا يتجلى أوضح ما يكون إلا من خلال حقب بعينها لأمم متميزة. إنه عقل غربى بالدرجة الأولى. يبدأ اكتماله فى اليونان، ويتحرك مع الرومان، ويُوحِّد بين الشرق والغرب على يدى الإسكندر وقيصر، باسم اليونان مرة وباسم الرومان أخرى. ويتجلى عبر المسيحية والإسلام، ليولد من جديد مع النهضة الأوروبية، ولكن لتتركز بؤرته فى فرنسا. وإن غمر شعاعه إنجلترا وألمانيا، ولذلك فإنسانية هذا العقل إنسانية محصورة، بمعنى من المعانى، أعنى أنها إنسانية تستمد كيانها من مركزية أوروبية محددة. ومن منظور أوروبى متميز، يكاد ينحصر فى غرب أوروبا. بل لا يكاد يتجاوز فرنسا، إن شئنا التحديد الخشن(٧٣). ولكن هذه «الإنسانية» تسعى ـ مع ذلك ـ لأن تتسم بدرجة من التجريد والتعميم، تصل ـ

وهذا هو المهم ـ بين «العقل المصرى» وهذا العقل السرمدى الأوروبى السمات، فتصل ـ من ثم ـ بين الآداب العربية وآداب أوروبا، وذلك ليتجاوب العالم المتقدم مع العالم المتخلف، أو العكس، وتلحق آداب الأخير بركاب الأول فى إنسانية واحدة، من منظور الأول بالقطع.

وبقدر ما يُغَذِّى هذا التجريد والتعميم الأمل فى لحاق المتخلف بالمتقدم، فإنه يخلق للمتخلف «مثلاً أعلى» لا يختلف ـ فى جوهره ـ عن «المثل الأعلى» للمتقدم. وبقدر ما يتعزى هذا الفهم بإسهام عربى قديم، فى هذه الوحدة الكلية للإنسانية. أى بإسهام عربى قديم «فى تكوين التراث الإنسانى الخالد»، فإنه يثير الحماس فى إمكانية العودة الفاعلة فى هذه الوحدة الكلية، وإمكانية السعى المجدد فى ركابها الذى يبدأ من أثينا لينتهى فى باريس. والسبيل إلى ذلك هو المشاركة فى ثقافة المتقدم، والأخذ بحظ منها على أمل الإسهام فيها:

«وعلى الأمة العربية عامة والأمة المصرية خاصة أن تنهض فى نصيبها من هذا العبء الخطير. وسبيلها إلى ذلك أن تُنَمِّى ثقافتها. وأن تتمثل ما عند غيرها من الثقافة. وأن تنشر المعرفة والحضارة من حولها ما وجدت إلى ذلك سبيلاً. فلا ينبغى لها أن تكتفى بما عندها... وإنما ينبغى أن تكون أمة إنسانية بأوسع معانى هذه الكلمة وأعمقها. فتأخذ من الإنسانية كلها وتعطى الإنسانية كلها. وتؤدى بذلك ما فرض عليها من الحق. فتصبح مؤثرة فى غيرها ومتأثرة بغيرها»(٧٤).

ويزيد من إغراء الانتماء إلى هذه الوحدة الكلية للإنسانية ارتباطها بمواطن التقدم، وما يمكن أن يخلع عليها من صفات للكمال. ولقد تجلى الكمال الأول لهذه الوحدة الكلية، أو لهذا العقل السرمدى الأوروبى السمات، عند اليونان، فاكتسب إنتاجها ـ فى الفن والأدب والفكر ـ صفة الخلود. ولقد تجلى هذا العقل السرمدى بدرجات متفاوتة للرومان والعرب، ولكنه استعاد كماله الأول فى الحضارة الأوروبية. وعندما وصل بين إبداعها وإبداع اليونان، وصل بين ماضيه وحاضره، وربط بين الشرق والغرب، على أساس من جوهره الثابت، الذى يرد التباين إلى تشابه، ويرد التعدد إلى وحدة، ولذلك كانت النهضة الحديثة فى أوروبا، فى معظم أمرها، أثرًا من آثار اليونان:

فإذا كانت مصر تحاول ـ وهذا حق عليها ـ أن تتعرف أصول هذه النهضة

وتتفهمها لتختار منها ما يوافق طبيعتها ويلائم مزاجها، فليس لها إلى ذلك من سبيل إلا درس تاريخ اليونان والرومان. فإنك لا تتناول بالبحث التاريخى أصلاً من أصول النهضة الحديثة الأوروبية إلا اضطررت إلى أن ترجع به إلى هاتين الأمتين، لا أذكر العلم والفن، فما أظن من الناس من ينكر أنهما يونانيان قبل كل شىء[٧٥].

لقد نشأت الحضارة اليونانية ـ تخصيصًا ـ «لتسلك بالإنسانية سبيلاً جديدة»[٧٦] وكان الأدب اليونانى ـ ولا يزال ـ «أحسن صورة وصلت إليها الإنسانية فى تمثيل الجمال»[٧٧]. ولقد بلغ الشعر اليونانى هذه المكانة لأنه «تعمق فى البحث عن العواطف الإنسانية، حتى اهتدى إلى دقائقها، وارتقى فى تشخيص هذه العواطف وتمثيلها، حتى بلغ من العظمة حدًا ربما لم يبلغه الشعر الحديث»[٧٨]. أما الشعر القصصى اليونانى فقد «كان مستودع المثل الأعلى فى الأخلاق والحياة الإنسانية»[٧٩]. وإذا كان هوميروس يمثل بداية الشعر اليونانى فإن هذه البداية لم تؤثر فى اليونان فحسب «بل أثرت فى الرومان وأثّرت فى العرب، وأثّرت فى الإنسانية القديمة والمتوسطة. وهى تؤثر فى الإنسانية الحديثة، وستؤثر فيها إلى ما شاء الله». ولذلك فالشعر اليونانى «مِلْكٌ للإنسانية كلها»[٨٠]. ومظهر من مظاهر الجمال المطلق. لما فيه من «الجمال الأدبى الذى يعظ النفس، ويذكى القلب، ويثير العاطفة، وينمى الفضيلة، ويرفع الإنسان عن صغائر الحياة إلى جلائل الأمور»[٨١].

ليكن الدين اليونانى هو الذى أهدى الفن اليونانى، وجعل التراجيديا ـ مثلاً ـ متصلة بهذا الدين، مُصَوِّرةً علاقة الأبطال بالآلهة. «ولكن الشعراء الممثلين... ما كادوا يتناولون هؤلاء الأبطال حتى أحسنوا تمثيلهم وأبدعوا فى تصوير نفوسهم، واتخذوا منهم مرآة صافية، وضعوها أمام النوع الإنسانى كله. فرأى كل فرد من أفراده فى هذه المرآة نفسه»[٨٢]. ولذلك حاول «إيسكولوس» أن يمثل بين أيدى الناس «صورة من صور الحياة الإنسانية» وهى هذه الصورة التى يظهر فيها الإنسان متنازعًا بين إرادته وإرادة أخرى أشد قوة، هى إرادة الآلهة. ليظهر الإنسان **«فى هذه الحرب العنيفة التى تقع كل يوم»** فى صور مختلفة من السطوة

والجلال، ومن الكبرياء والغطرسة، ثم من الضعف والضآلة. و «كل هذه الصور صحيحة واقعة فى كل وقت وفى كل قطر، وفى كل طور من أطوار الحياة العاقلة»(٨٣). وبينما كان «إيسكولوس» يرمى إلى تمثيل ضعف الإنسان أمام قوة الآلهة، وكان «سوفوكليس» يرمى إلى تأكيد الإرادة الإنسانية، ويصور ما تملكه هذه الإرادة من حرية تمكنها من العمل. وبقدر ما كانت التراجيديا عنده «اعترافًا بالشخصية الإنسانية وتحريرًا لها من ربقة القضاء»(٨٤). كان لهذه التراجيديا صورة جديدة قرّبت بينها وبين الناس. على أساس ما فيها من الدقة والتلطف فى تحليل العواطف والميول، إذ لم يقصد «سوفوكليس» بهذه الصورة الجديدة إلى إظهار سلطان الآلهة وضعف الإنسان. «وإنما أراد قبل كل شىء أن يظهر النفس الإنسانية واضحة جلية، إبان ما يعترضها فى الحياة من خطوب»(٨٥).

ولقد تجلّت الوحدة الكلية للإنسانية فى الفكر اليونانى مثلما تجلت فى الأدب اليونانى، ووصلت بين هذا الفكر والشعوب كلها وصلاً لم ولن ينقطع، فشكلت هذه الصبغة اليونانية التى أصبحت «صبغة عامة خالدة للعقل الإنسانى كله»(٨٦). ولذلك لا تزال الفلسفة اليونانية «تدبر حياة العقل الإنسانى إلى الآن»(٨٧) لأن الفلاسفة الذين أشرفوا على قيادة فكر اليونان «لا يزالون يشرفون على قيادة الفكر الإنسانى»(٨٨).

لقد أكد سقراط - عندما تمسك بالحكمة القائلة: «اعرف نفسك» - أن الفلسفة «يجب أن تكون إنسانية»(٨٩)، ذلك لأن كل شىء يبدأ من الإنسان ليعود إليه. والنفس الإنسانية - فيما يعتقد - صافية بطبيعتها لا يعوقها عن اكتشاف جوهرها المتحد إلا ما يتراكم عليها «كما يتراكم الصدأ على المرآة». وعمل الفيلسوف - تحديدًا - هو «إزالة هذا الصدأ عن المرآة»(٩٠). وإذا كانت فلسفة أفلاطون تقدم نموذجًا جديدًا لهذه النفس الإنسانية فإن الجانب الأدبى منها ينطوى على آيات فنية. لا بالقياس إلى الأدب اليونانى وحده، بل بالقياس إلى الأدب الإنسانى كله، سواء منه القديم والحديث. «ونحن نعلم أن كل إنسان مهما يكن حظه من الرقى العقلى، ومهما تكن جنسيته وحضارته، يستطيع إذا قرأ أفلاطون أن يجد فيه لذة لا تعدلها لذة. ولا يشعر بها الإنسان إلا حين يقرأ آيات البيان»(٩١).

وإذا كانت فلسفة أرسطاليس ـ فى جانب منها ـ «ممثلة لهذا العصر الذى عاش فيه تمثيلاً صحيحًا»[٩٢] فإنها ـ فى جانبها الآخر ـ ممثلة لهذه الوحدة الكلية للإنسانية، ولذلك فهى فلسفة خالدة. كما أن أرسطاليس نفسه «فيلسوف خالد ملائم لكل زمان ولكل مكان»[٩٣]. إن قوانين منطقه «ثابتة لا تتغير، ملائمة للإنسان من حيث هو إنسان، لا من حيث إنه شرقى أو غربى، ولا من حيث إنه قديم أو حديث»[٩٤]. أما قوانين البيان التى استكشفها فى العبارة والشعر والخطابة فهى قوانين «باقية خالدة، لأنها الصورة الطبيعية لتعبير الإنسان عن آرائه، كما أن قوانين المنطق هى الصورة الطبيعية لتكوين هذه الآراء»[٩٥].

ولنتذكر أن أرسطاليس ليس المعلم الأول للمسلمين فى الفلسفة وحدها. «ولكنه إلى جانب ذلك معلمهم الأول فى علم البيان»[٩٦]. ولقد تطورت النظم السياسية، ولا شك أنها ستتطور، «ولكن القواعد الأساسية لأرسطاليس ستظل قائمة باقية. لأنها تتبع هذا التطور وتسيطر عليه»[٩٧]. وسيظل القانون الخلقى الذى وضعه أرسطاليس باقيًا خالدًا «لأنه فوق التطور، يديره ويسيطر عليه، وأى تطور يستطيع أن يغير هذا القانون. قانون الأوساط الذى يقضى بأن الإسراف شر، وأن التقصير شر، وبأن الخير حقًا إنما هو التوسط فى الأمور؟»[٩٨].

لقد كان المسعى النهائى لهؤلاء الفلاسفة، سقراط وأفلاطون وأرسطو. وجهًا آخر للمسعى النهائى للأدب والفن عند اليونان، أعنى أنه مسعى يمثل الكمال الأول لهذه الوحدة الكلية التى تصل بين البشر جميعًا، ولذلك طمح كل واحد من هؤلاء الفلاسفة «إلى توحيد العقل الإنسانى، وأخذه بنظام واحد فى التصور والحكم... وإيجاد نوع إنسانى متحد الغاية متشابه الوسائل فى مساعيه»[٩٩]. وإذا كانت قيادة الفكر الإنسانى قد انتقلت ـ عند اليونان ـ من الشعر إلى الفلسفة، ثم من الفلسفة إلى السياسة، فإن هذه السياسة، على يدى الإسكندر المقدونى، ثم قيصر من بعده. هى التى وحدت العالم القديم كله، فقاربت بين الشرق والغرب، ومزجت العقل الشرقى بالعقل الغربى، ذلك لأنها ـ بإخضاع

العالم القديم كله لسلطان سياسى واحد ـ أتاحت الوسيلة «إلى إيجاد الوحدة العقلية للنوع الإنسانى كله، وإلى إزالة الفروق المختلفة بين الشعوب»(١٠٠) وبقدر ما تدعمت وحدة العقل الإنسانى نتيجة ذلك استطاع الشرقى والغربى أن يفهما وأن يحكما على نحو واحد، فلم يعد هناك علم شرقى وعلم غربى، ولا فلسفة شرقية يعجز الغربى عن فهمها، أو فلسفة غربية يقصر الشرقى عن إساغتها(١٠١). وليست الديانة المسيحية ـ من هذا المنظور ـ إلا نتيجة لازمة لتعاون العقلين الشرقى والغربى. «ولهذا ظفرت الديانة المسيحية من الفوز فى أوروبا بما لم تظفر به الديانة اليهودية لأنها سامية خالصة، وبما لم يظفر به الإسلام لأنه أعرق فى السامية من الديانة المسيحية»(١٠٢).

ولقد انتقل العقل البشرى من السياسة إلى الدين، منذ القرن الرابع الميلادى، فأتاح هذا الانتقال للمسيحية أن تقود الفكر الإنسانى دهرًا، وتستأثر بالسلطان فى الشرق والغرب حينًا من الزمان، فلا يزاحمها غير الإسلام الذى استأثر بقيادة الشرق منذ القرن السابع الميلادى، ولكن ما إن يستقر الدينان كلٌّ فى موضعه، مع انبساط وانقباض من حين إلى حين، وتتم لهما قيادة الفكر عصورًا، «لا يكاد ينازعهما فيها منازع»(١٠٣). حتى يتجاوب كلاهما مع هذه الوحدة الكلية للإنسانية. صحيح أن كليهما يتخلى عن قيادة الفكر مع النهضة الأوروبية الحديثة، لتتجاوز أوروبا ـ بذلك ـ مرحلة سيادة الدين، ولكن يظل الدين ـ عمومًا ـ منطويًا على هذه الوحدة الكلية للإنسانية. و«قد تختلف الديانات فى جوهرها ولكن الأثر الدينى فى نفوس الناس واحد لا يكاد يختلف»(١٠٤). ولذلك «لم تُقْصَر التوراة على اليهود، ولا الإنجيل على النصارى، ولا القرآن على المسلمين، وإنما هى كتب دين من ناحية، ومظاهر للأدب والفن والبيان من ناحية أخرى، فهى من ناحيتها الدينية من قسمة اليهود والنصارى والمسلمين، وهى من ناحيتها الفنية متاع للإنسانية كلها»(١٠٥).

ولكن النهضة الأوروبية الحديثة التى قامت على استعادة الفلسفة والسياسة للسيادة، وعلى بعث الكمال الأول لتجليات العقل الإنسانى عند اليونان، ما كان يمكن لها أن تتم لولا الدور الذى قامت به الأمة العربية فى وحدة التراث

الإنسانى. إن هذه الأمة بتمثلها لآثار اليونان، على وجه الخصوص، وإضافتها إليها، قد حافظت على استمرار الوحدة الكلية للعقل الإنسانى، ووصلت بين ماضيه اليونانى وحاضره الأوروبى. وبقدر ما مهدت لتجليات هذا العقل الحديث فى أوروبا أتاحت للغتها أن تكون لغة عالمية، «وأتاحت لأدبها أن يكون أدبًا إنسانيًا خالدًا، لا ينتفع به منشئوه وحدهم، وإنما يشاركهم فى الانتفاع به غيرهم من الشعوب. وهى بهذا كله قد شاركت فى تكوين التراث الإنسانى الخالد، فحفظت تراث الأمم القديمة ونقلت مشاعله إلى الأمم الحديثة فى القرون الوسطى، فأنارت للحضارة الإنسانية سبلها الشاقة وجلت عنها بعض ما كان يكتنفها من الظلمات»(١٠٦).

وإذا كان الأدب العربى القديم قد بدأ قبل الإسلام، بقرنين على الأقل، وتأثر به تأثرًا مائلاً، لم يفارقه فى رحلته الطويلة، فإن هذا الأدب حلقة من حلقات التجليات المختلفة لهذه الوحدة الكلية للإنسانية. إن هذا الأدب لم يكد يتصل بالحضارة فى القرن الخامس والسادس للمسيح، وتنشأ الصلات بينه وبين الحياة خارج شبه الجزيرة، حتى ظهر أنه يحمل طبيعة غنية خصبة، ما لبث أن أثرت فيما حولها «فشملت العالم وصهرته وحولته إلى طبيعة جديدة»(١٠٧). ولقد حدث ذلك فى زمن قليل، لم يثبت معه للأدب العربى - فى البلاد التى اقتحمها - أدب أجنبى، بل قام الأدب العربى مقام هذه الآداب جميعًا:

«وانكمش الأدب اليونانى أمامه انكماشًا عظيمًا، وتقلص ظله فى هذه البلاد وانقرض، حتى انحصر فى البلاد البيزنطية، أى آسيا الصغرى وما يجاورها فى أوروبا. وظل الأدب العربى مسيطرًا على هذا العالم القديم الذى سيطر عليه الأدب اليونانى منذ الإسكندر إلى ظهور الإسلام»(١٠٨).

ولكن الأدب العربى لم يقض على الأدب اليونانى، أو الفلسفة اليونانية. إنه حفظهما بقدر ما تمثلهما، وأفاد منهما بقدر ما أضاف إليهما. ودَين الأدب العربى لليونان - بعد ذلك - دَين لاينكر. لقد أثرت «الهيلينية» فى هذا الأدب، بتأثيرها - أولاً - فى متكلمى المعتزلة «الذين كانوا جهابذة الفصاحة العربية غير مدافعين، والذين كانوا بتضلعهم فى الفلسفة اليونانية مؤسسى البيان العربى حقًا»(١٠٩). كما

أثرت «الهيلينية» - ثانيًا - فى الفلاسفة الذين شرحوا التراث اليونانى، وحاولوا إعادة صياغته. ولقد بلغ التأثير اليونانى، فى الأدب العربى غايته على أيدى الشعراء والكتّاب الذين كانوا من أصل أعجمى. «وكانوا قد تأثروا بالآداب اليونانية تأثرًا ما فأصبحوا يستمدون خواطرهم من الأدب اليونانى»(١١٠).

هذه الصلة بين الأدب العربى واليونان عامل أساسى من العوامل التى تصل الأدب العربى بالإنسانية، ومبرر من المبررات المهمة التى تصل القيمة الثابتة فى هذا الأدب بالقية الثابتة للجمال المشترك بين الإنسانية كلها، ولذلك يظل الأدب العربى القديم مظهرًا من مظاهر الوحدة الكلية للإنسانية، لا يقل - فى ذلك - عن كثير من الآداب القديمة السابقة عليه، إن لم يتفوق عليها، خصوصًا آداب الهنود واللاتين والفرس. إنه يتصل بهذه الآداب من حيث اشتراكه معها فى تمثيل هذه الوحدة الكلية، ويلتقى معها «من حيث إنه مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية ومرآة للنفس الإنسانية»(١١١). وإذا كان هذا الأدب العربى القديم لا يصل إلى امتياز الأدب اليونانى قط، حيث الكمال الأول للعقل الإنسانى، ولا يفرض نفسه على التجليات الأوروبية الحديثة، حيث الكمال الثانى للعقل نفسه، فقد كان الأدب العربى - مع ذلك - «من أرقى الآداب القديمة»، لأنه الأدب الذى «حمل لواء العلم والعقل طيلة القرون الوسطى»، وحقق «الصلة العقلية بين الشرق والغرب». و«أحيا العقل الأوروبى حتى جاءت النهضة الثانية التى اتصل بها الأدب الأوروبى بالأدب اليونانى القديم(١١٢).

وإذا كان الأدب العربى الحديث استمرارًا للأدب العربى القديم وتغييرًا له، فإنه يظل - من حيث الاستمرار - محافظًا على كونه مجلى من مجالى الوحدة الكلية للإنسانية، كما يهدف - من حيث التغيير - إلى أن يكون «أدبًا حيًا» يتصل بالآداب الحية الأخرى، فيأخذ بنصيبه من هذه الوحدة الكلية - ليغنى شخصيته الخالدة وأصوله القديمة، و «يوازن بين قوته التى تأتيه من نفسه وهذه القوة الطارئة التى تأتيه من غيره»(١١٣). وكل شىء - فى حركة هذا الأدب العربى الحديث - يدل على أن زمنًا قصيرًا لن يمضى حتى يستطيع «أن يثبت للآداب الأجنبية كما ثبت لها أدبنا القديم»(١١٤). و «آية ذلك أن القليل الذى ترجم إلى اللغات الأوروبية قد أعجب الأوروبيين وأرضاهم»(١١٥) و:

«أصبح كتابنا وشعراؤنا ينشئون النثر ويقرضون الشعر فلا يزور عنهم كثير من المثقفين حقًا فى الشرق. ولا يرفق بهم أهل الغرب. وإنما يحبهم أولئك فيقرؤونهم ويخلصون لهم النصح والنقد والتشجيع، ويقدرهم هؤلاء فيدرسونهم ويقيسون الآماد التى قطعوها فى سبيل التجديد والاتصال بالحضارة الغربية، والتمكين لهذه الحضارة فى بلاد الشرق... وكذلك نتقدم فى التجديد خطوات واسعة قيمة مغنية حقًا. فتضيف إلى ثروة الغرب كما يضيف الغرب إلى ثروتنا»(١١٦).

٤ ـ وحدة الظواهر الأدبية:

إن هذا الفهم لوحدة التراث الإنسانى يتيح أساسًا نظريًا لتبرير قيمة مطلقة، تنطوى عليها الآداب جميعًا. وتؤكد هذه القيمة وحدة الظواهر الأدبية مثلما تؤكد علاقة وثيقة، ذات طابع آنى ثابت، بين الماضى والحاضر. وبقدر ما تصل هذه القيمة بين الآداب الأوروبية المختلفة والأدب العربى فإنها تتيح للمثقف العربى أن يكون منتسبًا، بمعنى أو آخر، للوحدة الكلية للعقل الإنسانى، فتدعم هذه القيمة ما طمح إليه طه حسين ـ دائمًا ـ «من التقاء الثقافة الشرقية والثقافة الغربية، وتكوين هؤلاء الناس الذين يستطيعون أن يقرأوا أفلاطون وهوميروس وسيسرون وفرجيل وامرأ القيس والجاحظ، دون أن يجدوا فى أنفسهم تناقضًا، أو تباعدًا، أو اضطرابًا، أو نبوًا»(١١٧).

ولكن الأمر ـ فى هذا السياق ـ لا يتصل بوصل الأدب العربى بالأدب الأوروبى، أو انتساب المثقف العربى إلى هذه الوحدة الكلية لإنسانية العقل الأوروبى فحسب، بل يتجاوز الأمر ذلك إلى تأسيس درس الأدب العربى فى ضوء مناهج درس الأدب الأوروبى من ناحية، وتأسيس المكونات المعرفية لعقل الدارس العربى على أساس من منظور هذه الوحدة الكلية لإنسانية العقل الأوروبى من ناحية ثانية، ولذلك يقترن هذا الفهم المتميز لوحدة التراث الإنسانى بمجموعة من الأفكار الفاعلة فى مجال الدرس الأدبى بمستوياته التاريخية والنقدية.

لقد تعلم طه حسين من كارلو نالينو ـ فى الجامعة المصرية القديمة ـ إمكانية «أن ندرس الأدب العربى على أساس من الموازنة بينه وبين الآداب القديمة

الكبرى»[118]. ولقد تبلور وعيه بضرورة هذه الموازنة، فى فرنسا، فأكد - بعد عودته منها - أن «الأدب بطبيعته شديد الحاجة إلى المقارنة والموازنات»[119]. إن الباحث الذى يدرس تاريخ الأمة العربية يجب عليه - فيما يقول طه حسين - أن يتعود درس تاريخ الأمم القديمة التى قدر لها أن تقوم بشىء من جلائل الأعمال، وذلك «ليفهم تاريخ الأمة العربية على وجهه، ويرد كل شىء إلى أصله». ومن أكبر الخطأ - فيما يقول - أن ننظر إلى الأمة العربية «كأنها أمة فذة لم تعرف أحدًا ولم يعرفها أحد، لم تشبه أحدًا ولم يشبهها أحد»[120]. و «من ذا الذى يستطيع أن يزعم أن الله قد وضع القوانين العامة لتخضع لها الإنسانية كلها إلا هذا الجيل الذى كان ينتسب إلى عدنان وقحطان؟»[121].

ولكن من السهل أن نلاحظ أن القوانين العامة للإنسانية تتكيف على نحو خاص - فى هذا السياق - بحيث يتوجه قانون التشابه بين الأمة العربية وغيرها من الأمم القديمة صوب الأمة اليونانية والأمة الرومانية، ذلك لأن التفكير الهادئ ينتهى بنا - فيما يؤكد طه حسين - إلى نتائج متشابهة، إن لم نقل متحدة، فى حياة هذه الأمم الثلاث[122]. صحيح أن طه حسين يسلم بوجود صلة بين الأمة الهندية والأمة الفارسية من ناحية، والأمة العربية من ناحية أخرى، ولكنه يؤكد أن هذه الصلة - بكل ما تنطوى عليه من تأثير - لا يمكن أن تصل إلى مستوى التشابه الذى يجمع بين اليونان والرومان والعرب، بل إن الثقافات الهندية والفارسية التى تلقاها العرب، منذ أواسط القرن الأول للهجرة وأوائل الثانى «لم تكن فارسية خالصة ولا هندية خالصة، وإنما كانت متأثرة بالثقافة اليونانية التى انتشرت منذ عصر الإسكندر وما بعده»[123]. وإذا كانت هناك أمة مدينة لأخرى فى الأدب - على مستوى الصلة الفارسية العربية - فليست الأمة العربية «بل الأمة الفارسية هى المدينة للعربية»[124].

ولا يهدف تقليل التشابه بين الأمة العربية والأمم الشرقية - فى هذا السياق - إلا إلى دعم التشابه بين هذه الأمة واليونان والرومان، ومن ثم الوصول إلى نتيجة أساسية مؤداها أن «العقل الإسلامى كالعقل الأوروبى». وتأخذ هذه النتيجة شكل منظور تاريخى يقول معه طه حسين:

«نتائج العقل الإسلامى كلها... تنحل إلى هذه الآثار الأدبية الفلسفية والفنية. التى مهما تكن مشخصاتها فهى متصلة بحضارة اليونان وما فيها من أدب وفلسفة وفن، وإلى هذه السياسة والفقه اللذين مهما يكن من أمرهما فهما متصلان أشد الاتصال مما كان للرومان من سياسة وفقه، وإلى هذا الدين الإسلامى وما يدعو إليه من خير وما يحث عليه من إحسان. ومهما يقل القائلون فلن يستطيعوا أن ينكروا أن الإسلام قد جاء متمماً ومصدقاً للتوراة والإنجيل»[125].

وإذا كان العقل الإسلامى كالعقل الأوروبى فمن المنطقى أن يقال - بغض النظر عن شكلية القياس - إن «عقليتنا الحديثة» تحنُّ إلى طبيعتها الأصلية، وتسرع فى التغير كلما مضى عليها الزمن فى العصر الحديث، فتقترب من الغرب لتصبح عقلية غربيّة «أو قل أقرب إلى الغربية منها إلى الشرقية». و:

«إذا كان فى مصر الآن قوم ينصرون القديم وآخرون ينصرون الجديد. فليس ذلك إلا لأن فى مصر قومًا قد اصطبغت عقليتهم بهذه الصبغة الغربية، وآخرون لم يظفروا منها بحظ أو لم يظفروا منها إلا بحظ قليل. وانتشار العلم الغربى فى مصر وازدياد انتشاره من يوم إلى يوم، واتجاه الجهود الفردية والاجتماعية إلى نشر هذا العلم الغربى، ذلك كله سيقضى غداً أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غربياً[126].

ولكن ما الذى يعنيه «العقل الغربى» على مستوى الدرس الأدبى؟ إن هذا العقل يقترن - تحديداً - بالروح العلمى الذى انتصرت له أوروبا فى العصر الحديث. ويعنى «الروح العلمى» - أول ما يعنى - قانون العلِّية أو ربط السبب بالمسبب. وبقدر ما يؤكد هذا القانون أن «التعليل دائمًا من أهم قواعد الاستنتاج» فإنه يؤكد أن «الغاية الجوهرية لكل عالم هى معرفة العلائق التى توجد بين حادث معين وبين أسبابه»[127]. ويعنى «الروح العلمى» - ثانيًا - أن الحقائق ليست مطلقة، وإنما هى نسبية أو «إضافية». ويعنى «الروح العلمى» - ثالثًا - أن «الشك هو الوسيلة المعقولة إلى اليقين»، و «أن التواضع العقلى هو الخلة التى تليق بالعلماء»[128]. وبقدر ما يؤكد هذا الروح العلمى ضرورة استقلال الدرس الأدبى عن الدين والسياسة، وكل ما يعكر على صفائه ونقاء جوهره، يؤكد ضرورة «أن يتجرد

الباحث من كل شىء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالى الذهن مما قيل فيه خلواً تاماً»[١٢٩].

والحرية ـ فى هذا السياق ـ شرط لازم لازدهار هذا الروح العلمى فى الدرس الأدبى، وشرط لازم لتحول الدرس الأدبى إلى علم حديث، أعنى علماً ندرس فيه الأدب «كما يدرسه الأوروبيون لا كما كان يدرسه آباؤنا منذ قرون»[١٣٠]، ويقصد طه حسين إلى هذه الحرية التى يطمع فيها الدرس الأدبى، ليتمكن من أن ينظر إلى نفسه «كأنه كائن موجود ووحدة مستقلة، ليس مديناً بحياته لعلوم أخرى أو فنون أخرى، أو عوامل اجتماعية وسياسية ودينية أخرى»[١٣١]. إن درس الأدب فى حاجة إلى هذه الحرية، لكى لا يكون علماً دينياً أو وسيلة دينية، ولأنه فى حاجة إلى أن يكون كغيره من العلوم، «يخضع للبحث والنقد والتحليل والشك والرفض والإنكار، لأن هذه الأشياء كلها هى الأشياء الخصبة حقاً»[١٣٢].

وبقدر ما يستمد الروح العلمى بعض عناصره ـ فى الشك ـ من ديكارت فإنه يستمد بعض عناصره الأخرى من أوجست كونت الذى يقود ـ مع غيره ـ إلى فهم «إنسانى» لقوانين ابن خلدون، وأعنى قانون «العلِّية» أو ربط السبب بالمسبب من ناحية، وقانونى «التشابه» و «التباين» بين أمم الإنسانية كلها من ناحة أخرى. ويلعب قانونا «التباين» و «التشابه» ـ فى هذا السياق ـ دوراً متميزاً فى تأكيد وحدة الظواهر الأدبية. ومن ثم الوصل بين الأدب العربى والآداب الأوروبية قديمها وحديثها، ويرتبط كلا القانونين بغيرهما من قوانين الروح العلمى، ليساهما فى تأسيس مهاد معرفى، يتحرك عليه الدرس الأدبى ودارس الأدب على السواء.

ومن المؤكد أن «قانون التباين»، سوف يلفت الانتباه إلى الخصوصية، فيميز الخصائص النوعية لأدب الأمة اليونانية ـ مثلاً ـ عن الخصائص النوعية لأدب الأمة العربية، أو يميز ـ داخل الأدب العربى نفسه ـ بين عصور متميزة. أو بين آداب إقليمية تتحدد خصائصها داخل إطار عام من الوحدة. ويزيد من أهمية «قانون التباين» ـ فى هذا السياق ـ ما يقترن به من مسلمات أوروبية، تمثل عنصراً تكوينياً آخر من عناصر هذا الروح العلمى»، وتتصل بتأثير البيئة (مرآة

المجتمع) وشخصيات الأدباء (مرآة الفرد) على السواء، فتضم إلى ديكارت وكونت وأمثالهما ممثلين آخرين من أمثال تين وسانت بيف وغيرهما، ممن تأثروا بالنهضة العلمية فى القرن التاسع عشر.

وإذا التفت طه حسين إلى «قانون التباين» وركز عليه انصرف إلى البحث عن مرايا الشعراء الخاصة، أو مرايا الأدباء بوجه عام، لاكتشاف خصوصيتها الفردية، أو يجاور - فى البحث عن الخصوصية - بين الفردى والاجتماعى، أو يركز على الاجتماعى ليكتشف - مثلاً - «مرآة الحياة الجاهلية»، أو «بيئات الشعر الإسلامى»، أو ما يميز الحياة الشعرية فى بغداد أيام أبى نواس... إلخ. وبقدر ما يتم البحث عن هذه الخصوصية على مستوى أفقى متعاقب يمرّ عبر العصور المتتابعة للأدب العربى، من العصر الجاهلى إلى العصر الحديث، مميزًا كل عصر عن غيره، يتم البحث عن هذه الخصوصية على مستوى رأسى، يركز على خصائص آنية ثابتة، تصل قديم الأدب العربى بجديده، وترد آخره على أوله، فتميز الطابع الثابت لهذا الأدب - فى عصوره وأقاليمه كلها - من ناحية، أو الطابع الثابت لأدب كل إقليم على حدة - عبر العصور كلها - من ناحية أخرى. وبقدر ما يبرر هذا المستوى الرأسى الحديث عن «الأدب العربى بين أمسه وغده»(١٣٣) يبرر هذا المستوى - بالمثل - البحث عن «الروح الأدبى لمصر فى حياتها الماضية والحاضرة والمستقبلة»(١٣٤). أو البحث عن ثقافة مصرية «متميزة بخصالها وأوصافها التى تتفرد بها عن غيرها من الثقافات»(١٣٥).

وبقدر ما يعنى هذا المستوى الأخير أن «قانون التشابه» يظل فاعلاً على مستوى الخصوصية فيساعد فى الكشف عن طابع آنى ثابت للأدب العربى، فى مجمل عصوره ومختلف أقاليمه، فإن هذا الطابع الثابت نفسه يزداد وضوحًا بالنظر إلى هذا الأدب من خلال علاقته بغيره من الآداب، والكشف - من ثَمَّ - عن ظواهر مشتركة، تعين على فهم الطابع الثابت لهذا الأدب من ناحية، وتجاوبه أو تنافره مع غيره من آداب الأمم الأخرى من ناحية ثانية، وبقدر ما يؤكد «قانون التباين» - فى هذا السياق - ضرورة البحث عن خصائص نوعية، ومحاولة الكشف عن ما يشبه أن يكون عناصر تكوينية لهذه الخصائص، فإن «قانون التشابه» يؤكد

ضرورة النظر إلى هذه الخصائص ومكوناتها من منظور مغاير، فيدعم مبدأ الموازنة من ناحية مثلما يدعم مبدأ المماثلة من ناحية أخرى. ويؤكد مبدأ الموازنة ـ فى هذا السياق ـ ضرورة اكتمال فهم الظاهرة الأدبية بموازنتها بغيرها، لاكتشاف المتشابه والمتباين، مما يفضى إلى إدراك أوضح للخصائص النوعية، ويؤكد مبدأ المماثلة أن المعلولات لا بد أن تتماثل إذا تشابهت العلل، وأن الظواهر الأدبية لا بد أن تتماثل. أو تتشابه، إذا خضعت لمؤثرات متماثلة أو متشابهة.

وإذا عدنا إلى اليونان، مرة أخرى، من هذا المنظور، قلنا ـ مع طه حسين ـ إن أدبها يتشابه مع الأدب العربى القديم ويختلف عنه. إذ هناك ـ على سبيل المثال ـ خصوصية الأنواع الأدبية، حيث يطغى «الشعر الغنائى» على الأدب العربى، بينما يتسع الشعر اليونانى لأنواع متعددة، يتجاور فيها الشعر الملحمى مع الشعر القصصى، ويسبق فيها الشعر الغنائى الشعر التمثيلى[١٣٦]. قد ترجع خصوصية الأنواع الأدبية إلى عوامل تتصل بالبيئة التى يصدر عنها الأدباء، لكن الموازنة بين الأنواع تفضى إلى تحديد هوية لنوع الشعر العربى، ما كان يمكن أن تتاح له لولا مبدأ الموازنة نفسه. يضاف إلى ذلك أن الموازنة يمكن أن تفضى إلى معيار للقيمة، إذْ إن الموازنة عندما تحدد الخصوصية من منظور المتشابه والمتباين تؤكد أن الأدب العربى «ينحنى» للأدب اليونانى «مع شئٍ من الإجلال الذى تملؤه العزة»[١٣٧]. وإذا تجاوزت الموازنة هذا الإجمال إلى التفصيل استمر البعد القيمى فاعلاً، ويتم التركيز على عناصر التباين فى الظواهر المتماثلة بين الأدبين، ليقال ـ مثلاً ـ «إن الخلاف بين القدماء والمحدثين عند الأمة اليونانية كان معقداً مختلف المناحى، لأنه يتناول اللفظ والمعنى، والأسلوب والصورة. والنوع والموضوع، فى حِين كان عند الأمة العربية ضيقًا محصورًا، لا يكاد ينتج شيئًا، لأنه لا يتناول إلا اللفظ، وقد يتناول المعانى فى عصر من العصور»[١٣٨].

ولكن التباين بين الأدب اليونانى والأدب العربى، حتى من بُعْد القيمة، يبرز أهمية المماثلة بينهما، إن الأمة العربية كالأمة اليونانية، تحضرت بعد بداوة، كما أن كلتيهما قد خضعت ـ فى حياتها الداخلية ـ لظروف سياسية، اندفعت معها إلى أن تتجاوز موطنها الخاص، لتغير على البلاد المجاورة وتبسط سلطانها على

الأرض. و «كلتاهما لم تبسط سلطانها على الأرض عبثًا وإنما نفعت وانتفعت، وتركت للإنسانية تراثًا قيمًا، لا تزال تنتفع به إلى الآن»(١٣٩)، ولذلك كان تطور الشعر اليونانى ـ من السذاجة إلى التعقد ـ يشبه تطور الشعر العربى(١٤٠) ولقد «كان العرب يبدأون قصائدهم ـ مهما يختلف موضوعها ـ بوصف الطلول والنساء، كما كان اليونان يستهلون قصائدهم بمناجاة آلهة الشعر»(١٤١). وكان الانتقال من الشعر إلى النثر، ومن الخيال إلى العقل، واحدًا بين الأدب العربى وأدب اليونان(١٤٢). وتعيد نشأة النثر العربى إلى الأذهان نشأة النثر اليونانى(١٤٣). وتحدث الحروب آثارًا متماثلة بين الأدبين، فلقد صدمت حرب البيلوبونيز اليونان بأنفسهم أولاً، وبأقطار أوروبية ثانيًا، «فكشفت عن ذوات أنفسهم، وأظهرتهم من خلالها على ذات النفس الإنسانية، أو على بعض النواحى من ذات النفس الإنسانية، فأحسوا وشعروا وفكروا، كما لم يكونوا يشعرون ويحسون ويفكرون، ثم صوروا وعبروا، كما لم يكونوا يصورون ويعبرون». و «مثل هذا يمكن أن يقال بالقياس إلى أدبنا العربى القديم»، خصوصًا إذا تذكرنا «ظهور الإسلام وما استتبعه من حرب، داخل البلاد العربية، ومن فتوح خارج هذه البلاد»(١٤٤).

وترتبط الحروب، بمعنى أو بآخر، بالمخالطة الأدبية للشعوب الأجنبية، وما ينتج عن هذه المخالطة من تأثير على الأدب. و «لولا أن الصلات اشتدت بين اليونان وبين غيرهم من الأمم المعاصرة، لما تطور شعرهم هذه الأنواع من التطور»(١٤٥). أما الأدب العربى فقد كان يشبه فى بدايته الأولى «هذه الآداب التى توجد عند الزنوج»، لكنه «لم يكد يتصل بالحضارات... وتنشأ الصلات بينه وبين الحياة خارج شبه جزيرة العرب، حتى ظهر أنه... كان يحمل فى نفسه طبيعة خصبة إلى أقصى ما يمكن من الخصب»(١٤٦).

وإذا عدنا من مبدأ المماثلة إلى قانون التشابه، ونظرنا إلى التشابه نفسه من خلال عناصر تكوينية مغايرة فى منظور «الروح العلمى»، انتهينا إلى اكتشاف ظاهرة متماثلة بين أدب اليونان وأدب العرب، وهى ظاهرة «الانتحال». وتعتمد هذه الظاهرة المتماثلة على مبدأ عام مؤداه أن «لكل أدب قسمه الصحيح وقسمه المتكلف»، وأن «لكل أمة تاريخها الصحيح وتاريخها المنحول»(١٤٧).

أما على مستوى الأدب فلقد نُحِلَ الشعر فى الأمة اليونانية وحُمِلَ على القدماء من شعرائها، وانخدع الناس بذلك وآمنوا به، ونشأت عن هذا الانخداع والإيمان سنّة أدبية توارثها الناس مطمئنين إليها، حتى كان انتصار الروح العلمى فى العصر الحديث، وحتى استطاع النقاد والمؤرخون أن يردّوا الأشياء إلى أصولها. وأما على مستوى التاريخ فما أبعد الفرق بين المنتحل الذى نقرؤه فيما كتب هيرودوت وما كتب المحدثون من منظور الروح العلمى، لقد اقتحم الروح العلمى السُّنن الموروثة عن الماضى، ونفى الهالة المقدسة عن شخصيات القدماء وعصورهم.

لقد ظل الناس - فى غيبة المبادئ الفاعلة لهذا الروح - مؤمنين بوجود هوميروس، مسلمين بصحة ما روى عنه، فحولوا شخصه وشعره إلى معبد مقدس لا سبيل إلى ولوجه، أو الشك فيما يحويه:

«ولكن عالمًا هو وولف كان قد نهض فى هذا العصر إلى هذا المعبد الذى يقيم فيه صنم هوميروس ففتحه ودخله وزار حجراته وغرفاته، ثم خرج فأعلن إلى الناس أنه لم يجد صمتًا واحدًا وإنما وجد أصنامًا. وأن هوميروس ليس كما كان الناس يعتقدون هذا الشاعر الإلهى العظيم الذى لا يجارى ولا يبارى، وإنما هو فى أكبر الظن شاعر نابغة قد جاراه من غير شك كثير من الشعراء. فبرعوا كما برع ونبغوا كما نبغ، ونسبت آثارهم الخالدة إليه دونهم، فزعم الناس أنه وحده صاحب الإلياذة والأوديسة على حين أن نصيبه من هاتين الآيتين يسير»(١٤٨).

ولذلك فإن الصورة التى انتهى إليها «الروح العلمى» عن الشاعر اليونانى القديم هى صورة «تنكر شخصية هوميروس كما روته الأساطير، وتزعم أن هناك أسرة كانت تسمى أسرة الهومريين، توارثت الشعر القصصى فيما بينها، وأذاعته فى البلاد اليونانية»(١٤٩).

وما حدث مع الشعر اليونانى حدث ما يقاربه مع الفلسفة اليونانية، فلقد دفع هذا «الروح العلمى» أحد دارسى هذه الفلسفة، وهو الأستاذ دوبريل، إلى تأليف كتاب عن تاريخ الفلسفة اليونانية، وإلى عرض نتائج بحوثه فى مؤتمر للبحث التاريخى، عقد فى بلجيكا - إبريل ١٩٢٣، وأكد دوبريل، فى هذا المؤتمر:

«أن البحث التاريخي الصحيح ينتهي بالباحث إلى أن سقراط شخص خرافي لم يوجد ولم يعرفه التاريخ. وأن خلاصة حكم التاريخ فيه كخلاصة حكم التاريخ في هوميروس. كلاهما شخص آمن به القدماء وأظهر التاريخ أنه لم يوجد قط. وكلاهما شخص اتُخذ رمزاً لنوع من الآداب، واتخذ هوميروس رمزاً لكل الشعر القصصي الذي عرفه اليونان وتناقلوه قبل القرن السابع، واتخذ سقراط رمزاً لهذه الفلسفة التي عرفها اليونان وافتُتِنوا بها. منذ أواخر القرن الخامس وطوال القرن الرابع قبل المسيح»(١٥٠).

قد يعجب طه حسين ـ وكان يشارك في هذا المؤتمر ـ من هذه النتيجة التي توصل إليها دوبريل، ويفيد من المناقشة المضادة التي قادها «لفيفر»، من علماء مدينة لبل، لكنه يؤكد أن هذه النتيجة التي انتهى إليها دوبريل خليقة ـ إنْ أفلحت ـ أن تخلد اسم صاحبها في تاريخ الفلسفة «كما خلد وولف في تاريخ الأدب اليوناني»(١٥١). ومن الواضح أن إعجاب طه حسين بهذه النتيجة دفعه إلى أن يقرنها بنتائج وولف، ليصوغ من الجميع منظوراً مغايراً للتعامل مع الأدب العربي القديم.

وتتجاوب ـ في هذا المنظور المغاير ـ عناصر تكوينية للروح العلمي تضم التشابه إلى المماثلة، وتقرن الشك بنسبية الحقيقة، وتفصل بين حيدة المؤرخ الأدبي ومؤثرات السياسة والدين. وبقدر ما أكد هذا المنظور شك طه حسين في الصورة المأثورة عن العصر العباسي أيام أبي نواس، (في مقالات «القدماء والمحدثين» ديسمبر ١٩٢٢ ـ يونيو ١٩٢٤) دفعه إلى الشك في الوجود التاريخي للشعراء القدماء أنفسهم.

ويبدأ هذا الشك بإنكار طائفة من شعراء «الغزل العذري» في العصر الإسلامي (في مقالات «الغزل والغزليون» سبتمبر ـ ديسمبر ١٩٢٤) على أساس أن بعض هؤلاء الشعراء، خصوصاً قيس بن الملوح ووضاح اليمن وأمثالهما:

«إما أن يكونوا أثراً من آثار الخيال قد اخترعهم اختراعاً. وإما ألا تكون لهم شخصية بارزة ولا خطر عظيم. وإنما عظم الخيال أمرهم وأضاف إليهم ما لم يقولوا وما لم يعملوا. واخترع حولهم من القصص ألواناً وأشكالاً. جعلت لهم في الأدب العربي هذا الشأن العظيم الذي لا يكاد يقوم على شيء»(١٥٢).

ويقرن الشك ـ من هذا المنظور ـ بين شخصيات الغزليين العذريين وبين محبوباتهما ليقول طه حسين:

«والحقيقة التى ما أحسب أنها تتعرض للشك هى أن ليلى ولبنى وعزة وبثينة وعفراء وهندا ودعدا وسعاد. كل هذه أسماء ما أظن أنها تُعيِّنُ مسميات ممتازات. وإنما هى أسماء نساء اتخذها الشعراء لهذا المثل الأعلى الذى كانوا يلتمسونه. ويطمحون إليه حين كانوا يتغنون الحب. سواء منهم فى ذلك الشعراء المعروفون والشعراء المجهولون. ليلى ولبنى وبثينة بالقياس إلى هذا النوع من الغزل أسماء تشبه هيلانة بالقياس إلى القصاص من شعراء اليونان المتقدمين. لسنا ندرى أوُجدت حقًا! بل أكثر الظن أنها لم توجد. وإنما هى المثل الأعلى فى الجمال «الحب واللين والرقة والدعة، وغير ذلك من الخصال التى يتغناها الغزليون»[١٥٣].

ويمضى طه حسين ـ على أساس من هذا المنظور ـ فيتجاوز ما بدأه بالشك فى الصورة التاريخية الموروثة عن العصر العباسى، وما أعقب ذلك من الشك فى وجود بعض الشعراء الغزليين فى العصر الإسلامى، ليصل إلى العصر الجاهلى، حيث ينتهى الأمر إلى اكتمال ـ وليس بداية ـ نظريته الشهيرة فى انتحال الشعر العربى القديم، فيقرر:

«إن الكثرة المطلقة مما نسميه أدبًا جاهليًا ليست من الجاهلية فى شىء، وإنما هى منحولة بعد ظهور الإسلام»[١٥٤].

ولم يكن طه حسين، فى نظريته عن الانتحال، يتابع جهود المستشرقين فيما يتصل بتوثيق الشعر الجاهلى، على نحو ما هو مستقر فى بعض الأذهان، بقدر ما كان يتابع مبادئ «الروح العلمى» وتقاليده فى تجلياتها، عبر مستويات البحث التاريخى للتراث اليونانى. ولقد أكد ذلك طه حسين نفسه، قبل عامين من صدور «فى الشعر الجاهلى». عندما قال:

«افهم الأدب العربى وأحكم على ظواهره كما ينبغى أن يفهمه ويحكم على ظواهره رجل يعيش فى القرن العشرين... ويرى كيف يفهم الأوروبيون أدب اليونان والرومان»[١٥٥].

لقد تواصل طه حسين مع تقاليد البحث التاريخى فى الآداب اليونانية بوجه خاص، وحاول تطبيقها على الشعر العربى، فبدأ بالشك فى الصورة التاريخية

المأثورة عن العصر العباسى (١٩٢٢)، وأعقبها بالشك فى وجود بعض شعراء الغزل الإسلامى (١٩٢٤). ثم تصاعد بالشك فشمل أغلب الشعر الجاهلى (١٩٢٦). وظلت النتائج التى وصل إليها وولف وجابرييل وأمثالهما - فى اليونانيات - أقرب إليه من نتائج الدراسات الاستشراقية فى الشعر العربى، ابتداء من ألواردت Ahlwardt (١٨٧٢) ومرورًا بليال Sir Charles Lyall (١٩١٨) وانتهاء بمارجليوث Margoliouth (١٩٢٥)[١٥٦].

ولذلك ظلت نظريته فى انتحال الشعر الجاهلى معتمدة - فى بنيتها التحتية - على مبدأى الموازنة والمماثلة، فى مجال التشابه بين الشعر العربى والشعر اليونانى، أكثر من اعتمادها على نتائج الاستشراق. ولهذا السبب ألح طه حسين على التشابه بين شخصية امرئ القيس وشخصية هوميروس، مؤكدًا أن ما صيغ حول امرئ القيس من قصص، وما نسب إليه من شعر يشبه - فى دوافعه - ما صيغ حول الشاعر اليونانى ونسب إليه.

ولهذا السبب - أيضًا - نظر طه حسين إلى أسباب الانتحال من زاويتى الموازنة والمماثلة بين الأدب العربى والأدب اليونانى، فأكد - أولاً - أن تنافس المدن اليونانية على أن تصل حبالها بحبال هوميروس - شاعر البداوة اليونانية - قادها إلى أن تخترع أقاصيص حول تنقله بينها، وأن تنسب إليه قصائد لم يقلها فى هذا التنقل، هذا التنافس نفسه تكرر - فيما يقول طه حسين - بين القبائل العربية فيما نحلته هذه القبائل، أو أضافته، إلى بعض شعراء الجاهلية من أقاصيص وقصائد. وشخصية امرىء القيس، من هذه الزاوية تحديدًا، أقرب إلى شخصية هوميرس. «لا يشك مؤرخو الآداب اليونانية الآن أنها وجدت حقًا، وأثرت فى الشعر القصصى حقًا، وكان تأثيرها قويًا باقيًا، ولكنهم لا يعرفون من أمرها شيئًا يمكن الاطمئنان إليه، وإنما ينظرون إلى هذه الأحاديث التى تروى عنه، كما ينظرون إلى القصص والأساطير لا أكثر ولا أقل»[١٥٧]. ولقد أكد طه حسين - ثانيًا - أن الفرس عبثوا بالشعر العربى، تمامًا مثلما عبث اليونان بالشعر اللاتينى، لقد انتصر العرب على الفرس عسكريًا مثلما انتصر الرومان على اليونان، ولكن اليونان والفرس حققوا انتصارًا آخر فيما يقول:

«وكان مظهر هذا الانتصار الأدبى فى روما وفى بغداد واحد. وهو أن اليونان والفرس أخذوا الرومان والعرب بآدابهم وحضاراتهم، ولم يكتفوا بذلك بل عبثوا بالآداب اللاتينية والعربية فأدخلوا بها وأضافوا إليها ما لم يكن لها به عهد»[١٥٨].

إن مبدأى الموازنة والمماثلة يلعبان دورًا مهمًا - فى كل هذه النماذج السابقة - لتأكيد التشابه بين الأدب العربى والأدب اليونانى. ومن ثم تدعيم هذا «العقل الغربى» الذى يقترن به «الروح العلمى» فى تجلياته الأدبية. ولكن بقدر ما يلعب التشابه دوره فى وصل الأدب العربى بالأدب اليونانى القديم، حيث الكمال الأول لوحدة العقل الإنسانى، يلعب التشابه نفس لدور لوصل الأدب العربى بالآداب الأوروبية الحديثة. حيث الكمال الثانى لوحدة هذا العقل الإنسانى.

وتتوجه حركة الموازنة - فى هذا السياق الجديد - صوب اكتشاف جوانب من التشابه بين ظواهر الأدب العربى القديم وظواهر الآداب الأوروبية الحديثة، ولكن الموازنة تتحرك على أساس من تماثل، يؤكد أن وحدة الظواهر الأدبية تظل قائمة رغم تغاير الزمن، مثلما يؤكد أن الظاهرة الأدبية الحديثة - فى أوروبا - تظل قابلة لأن تفسر ظاهرة عربية أقدم منها، على أنه من السهل - فى هذا السياق - أن نلاحظ أن الموازنة تتجه صوب الأدب الفرنسى بوجه خاص، قد تتجاوزه - أحيانًا - إلى بعض الآداب الأوروبية الأخرى، ولكنها سرعان ما تعود إليه.

وإذا كان العصر العباسى - فى هذا السياق - كغيره من عصور المجد والحضارة، «فيه جد وهزل، وفيه شك ويقين»[١٥٩]، فإن هذا العصر يمكن أن يقارن بغيره من العصور الأقدم أو الأحدث منه، ولكن على نحو يؤكد أن حياة الجماعات الأدبية فى بغداد والبصرة، أيام أبى نواس، هى «شىء يشبه الصالونات الأدبية Les Salons Literaires فى فرنسا إبان القرن الثامن عشر»[١٦٠].

ويمكن - فى نفس السياق - أن يُوازن بين المزاج الذى ينطوى عليه الغزل العذرى، فى العصر الأموى، والمزاج الذى ينطوى عليه الشعر الفرنسى، فى العصر الذى يقع بين الإمبراطورية الأولى والإمبراطورية الثانية. لقد نشأ الغزل

العذرى ـ فى نجد ـ نتيجة اليأس والعزلة التى كانت تحول بين النـاس وبين العمل السياسى وغير السياسى، ولذلك انطوى هـذا الغـزل على شىء من اليأس فى الحياة المادية. يتبعه شىءٌ من الأمل فى حياة أخرى ليست واضحة، وعلى مزاج متميز، ينكبّ على نفسه ليتعرّف أسرارها ودخائلها، ولكنه مزاج يخالطه شىء من الحزن الساذج المؤلم، غير المحدود ولا البين. هـذا المزاج يشبه المزاج الذى انطوى عليه العقل الفرنسى بين الإمبراطورية الأولى والثانية، حيث أنتج هذا العقل أدبًا حزينًا يائسًا، نقرؤه فى شاتوبريان ولامارتين وموسيه وفينى(١٦١).

ولا تقتصر أمثال هـذه الموازنات على شرح ظواهر الأدب العربى، بل تتجاوز الظواهر فى ذاتها لتصبح أساسًا لفهم الشعراء والأدباء أنفسهم. ولن يقترب عمر ابن أبى ربيعة ـ فى هذا السياق ـ من ألفرد دى موسيه فحسب على مستوى الشبه الظاهرى، ولكنه يتجاوزه ليتحد مع بيير لوتى على مستوى الشبه الحقيقى، فيتشابه الشاعر العربى القديم مع الناثر الفرنسى الحديث، «هذا الشبه القوى الغريب»، بل يكاد الناثر الفرنسى أن يكون صورة تناسخت عن الشاعر العربى(١٦٢) ولن تصبح عقلية أبى تمام ـ فى هذا السياق ـ عقلية الشاعر الذى يعيش حضارة أرستقراطية مترفة، بل تصبح هـذه الحضارة أقرب إلى ما يعبر عنه الفرنسيون عندما يقولون Les Bonnes Manières، فيشيرون إلى «الحضارة التى تخلب بكثرة ما فيها من اليسر والابتسام»(١٦٣). وقد لا تحدث موازنة بين عصر أبى تمام وبعض عصور الأدب الفرنسى، ولكن ما قاله بول فاليرى Paul Valery عن مالارميه Malarmè يظل قابلاً لأن يقال عن أبى تمام الذى «يأتيك بأشياء، لا تكاد تسمعها حتى تأخذك الدهشة، وإذا أنت قد خرجت عن طورك، واضطررت إلى أن تفكر مع الشاعر، وإلى أن تسير معه، فإذا هو يسرّك حينًا ويحزنك حينًا آخر»(١٦٤).

ومن اليسير ـ فى هذا السياق ـ أن تمضى الموازنة بين الأصول الفلسفية لأبى العلاء والأصول الفلسفية السوفسطائية والرواقية والأرسطية، ومن اليسير ـ أيضًا ـ أن يقرن تشاؤم أبى العلاء بتشاؤم بعض المتشائمين من فلاسفة الغرب وشعرائه، أمثال «نتشه» و «شوبنهور»، أو يقرن النقد الخلقى والاجتماعى فى

شعر أبى العلاء بما يمكن أن يماثله عند «لارشفوكو»، أو يقرن خياله بخيال «ملتن» و «دانتى»، أو يتجاوز الأمر ذلك كله ليصبح ما قاله بول فاليرى عن «ديجاس» الرسام أساسًا فى النظر إلى أبى العلاء، من حيث هو شخص ممتاز شاذ، يخفى من وراء الآراء المطلقة شكًا ويأسًا، ومن حيث هو فنان عظيم قوى الإرادة، «لم يكن يرى فى الفن إلا نوعًا من مسائل الرياضة أدق وألطف من الرياضة المألوفة»[١٦٥].

ولكن شعر أبى العلاء، من زاوية مغايرة، يمكن أن يوازن بالأدب الروائى لفرانز كافكا، على أساس أن المشكلات الكبرى التى فرضت نفسها على كافكا، فصورها فى رواياته، هى المشكلات التى فرضت نفسها على أبى العلاء فصاغها فى «اللزوميات» أو «الفصول والغايات»[١٦٦]. والصلة التى تربط بين أبى العلاء وكافكا، من هذه الزاوية، أشبه بالصلة التى تربط بين ابن حزم الأندلسى وستندال الفرنسى، فيما كتب كلاهما عن الحب، وفيما حاوله كلاهما من «درس النفس الإنسانية»، وفيما استهدف كلاهما من اتخاذ هذا الدرس «وسيلة إلى نقد الحياة الاجتماعية المحيطة به»[١٦٧].

قد نقول إن أمثال هذه الموازنات ـ على ما هى عليه ـ تقف على التشابه العابر أكثر مما تقف على التماثل التحتى. وإنها تفضى إلى لون من التسطح تشحب معه الخصائص النوعية المتأصلة فى الظواهر الأدبية. ولكن علينا أن نلاحظ أن هذه الموازنات تؤكد ـ من منظورها الخاص على الأقل ـ علاقة وثيقة، ذات طابع آنى، بين الأدب العربى وغيره من الآداب الكبرى فى التراث الإنسانى، على نحو ما يفهمه طه حسين، وبقدر ما تعلى هذه الموازنات ـ ضمنًا على الأقل ـ من شأن الأدب العربى فإنها تجعل منه أدبًا إنسانيًا، يخضع للقوانين نفسها التى يخضع لها غيره من الآداب الكبرى، فيعكس هذا الأدب ما تعكسه هذه الآداب من قيم. تصل بين الناس من حيث هم ناس، لا من حيث هم عرب أو فرنسيون أو يونان.

٥ ـ مرآة الخاص ومرآة العام:

وتنطوى أمثال هذه الموازنات ـ من هذه الزاوية الأخيرة ـ على نوع من تثبيت القيم، إذا صح هذا التعبير، فتقرن بين الأدب العربى وغيره من الآداب، على أساس تصوير مستوى مطلق من القيم الإنسانية العامة، وأعنى مستوى تصبح فيه القيم الإنسانية ثابتة فى جوهرها متغيرة فى أعراضها. وبقدر ما تتحول الوحدة الكلية للعقل الإنسانى ـ من هذه الزاوية الأخيرة ـ لتصبح وحدة استجابات متماثلة، إزاء مجموعة من المشكلات الإنسانية الدائمة الثابتة، يتحول قانون التشابه والتباين ليرتبط أولهما بالمستوى المطلق الثابت من القيم الإنسانية، بينما يرتبط ثانيهما بمستوى مغاير يختلف من عصر إلى عصر، ومن أدب أمة إلى أدب أخرى.

إن المشكلات الإنسانية ـ فى هذا السياق ـ مشكلات واحدة لا يتغير جوهرها على مستوى التشابه، وإن تغيرت حلولها أو طرائق التعبير عنها، عبر العصور والأجناس، على مستوى التبَاين. وبقدر ما يرتبط الأدب بهذه المشكلات فإنه يعكس جوهرها الثابت، فيعكس ـ من ثم ـ مجموعة من القيم الإنسانية الثابتة، تُماثِلُ بين أديب عربى وأديب غربى، وتقارب بين أدب قديم وأدب حديث. والصلة بين أبى العلاء وكافكا ـ فى هذا المستوى ـ أشبه بالصلة بين سبارتاكوس وعبد الله بن محمد صاحب الزنج، ذلك لأن وحدة المشكل الإنسانى الذى عاناه هؤلاء جميعًا ترتد إلى جوهر ثابت، ومستوى مطلق من القيم، يصل بين تشاؤم أبى العلاء وكافكا، مثلما يصل بين «ثورة الرقيق» فى إيطاليا، من أجل الحرية والعدل، و «ثورة الزنج» فى البصرة(١٦٨). وإذا كان ابن حزم يتقارب مع ستندال ـ فى هذا المستوى ـ فذلك لأن كليهما يعالج موضوع الحب من حيث هو عاطفة إنسانية ثابتة، تصل بالناس جميعًا، وتصل بين الناس فى البيئات والعصور كلها(١٦٩).

صحيح أن التباين يميز بين هؤلاء جميعًا، فيوقع المغايرة بين آدابهم، مثلما يبرز خصوصية الاستجابة فى تعاملهم مع المشكلات الثابتة. وهناك ـ فى هذا المستوى ـ هذه القرون العشرة التى تفصل بين أبى العلاء وكافكا، والتى «أتاحت

للمعاصرين ضروبًا من العلم وفنونًا من الفلسفة وألوانا من الحرية لم تتح لشيخ المعرّة»(١٧٠). وهناك هذه القرون التى تفصل بين سبارتاكوس وعبد الله بن محمد، والخصوصية التى تميز ثورة الزنج عن ثورة الرقيق. وهناك - أخيرًا - تباين البيئة والعقيدة. فضلاً عن هذه القرون الثمانية التى تفصل بين ابن حزم الأندلسى وستندال الفرنسى، ولكن تحت سطح هذا التباين يقع التشابه، وتتجاور الخصوصية مع العمومية، فيتماثل أبو العلاء مع كافكا، وتتجاوب ثورة الرقيق فى إيطاليا مع ثورة الزنج فى البصرة. ويتقارب ابن حزم مع ستندال، وذلك على أساس من وحدة استجابات متماثلة، تنطوى على مستوى مطلق من القيم، يصل بين أبناء الإنسانية، فى عصورها وبيئاتها كلها.

إن التقابل بين «التشابه» و «التباين» يتحول - على هذا النحو - ليصبح تقابلاً بين مستويين للقيمة: مستوى مطلق يرتد إلى جوهر إنسانى ثابت، يصل بين أبناء الإنسانية جميعًا، فيؤكد وحدتها بقدر ما يصدر عنها، ومستوى نسبى يرتد إلى أعراض متغايرة، ترتبط بالآداب القومية. فيؤكد تميزها بقدر ما يصدر عن خصويتها، وبقدر ما ينطبق هذا التقابل بين المستويين على أدب كل أمة على حدة، فيصل ماضيها بحاضرها ومستقبلها، مثلما يميز جديدها عن قديمها. ينطبق هذا التقابل على آداب الأمم كلها، فيؤكد وحدتها الإنسانية، مثلما يؤكد تنوعها داخل هذه الوحدة.

ولكن بقدر ما يرتبط التباين - فى هذا السياق - بمرآة المجتمع ومرآة الفرد، لتؤكد كلتا المرآتين الخاص فى الآداب القومية، يرتبط التشابه بمرآة جديدة، هى مرآة الإنسانية، وذلك لتؤكد هذه المرآة الجديدة العام فى الآداب، وتبرز الجوهر الثابت فى القيم المشتركة التى تصل بين الناس جميعًا. وإذا كانت مرآة المجتمع ومرآة الفرد تشد - كلتاهما - الآداب إلى حقيقة متعينة، تقع على مستوى المجتمع والفرد، وتصل - بالمجاورة - بين الصور التى تقدمها الآداب وأصل خارجى يرتبط بقسمات النفس الفردية أو مشكلات المجتمع، فى زمان ومكان محددين، فإن مرآة الإنسانية تقرن بين الآداب وتصوير حقيقة عامة مطلقة، تقع خارج المجتمع

والفرد، وتتجاوز الزمان والمكان المحددين، لترتبط بمطلق الزمان والمكان، فترتبط بهذه الوحدة الكلية للإنسانية.

إن تشبيه المرآة ـ فى هذه الثنائية الجديدة ـ يحدد الخاص مثلما يحدد العام، ويعكس النسبى مثلما يعكس المطلق. ويرتبط بالتباين مثلما يرتبط بالتشابه. ولكن تظل العلاقة التى تصل بين صور المرآة وأصلها ثابتة لا يتغير جوهرها عبر طرفى الثنائية الجديدة. وإذا كانت المرآة تعكس أصلاً يتصل بالمجتمع والفرد، فى الطرف الأول لهذه الثنائية، فإنها تعكس ـ فى الطرف الثانى ـ أصلاً يتصل بالإنسانية التى تحتوى المجتمع والفرد وتتجاوزهما فى الوقت نفسه. وإذا كان الأدب ـ فى الطرف الأول ـ «مرآة صافية» لمجتمع محدد وعاطفة محددة. هى مجتمع الأديب وعاطفته، فإن الأدب ـ فى الطرف الثانى ـ مرآة صافية للنوع الإنسانى كله، ولذلك تظل علاقة العلِّية التى تصل بين الصورة ـ فى المرآة ـ وأصلها علاقة ثابتة. وأعنى علاقة تجعل من «روح العصر» و «مظهر الشخصية» مجرد وجه آخر ـ فى العلاقة نفسها ـ لـ «وصف شىء مشترك بين الناس جميعًا»، أو «تمثيل عاطفة يشعر بها الناس جميعًا»، أو «تصوير النوع الذى يبقى ويدوم»، ولذلك تظل صفة «الصدق» صفة ملازمة. تقترن بالمرآة فى استخدامها عبر طرفى الثنائية نفسها.

من المؤكد أن دلالة «الصدق» تتكيف على نحو متميّز ـ فى هذا السياق ـ فيتوجّه «الصدق» ـ فى جانب منه ـ إلى الطرف الأول من الثنائية ـ ليصبح صدقًا خاصًا، يتصل بتوافق ما فى مرآة الأدب من صور مع ما يقع داخل الأديب. أو داخل عصره على السواء، ويتوجه «الصدق» ـ فى جانب مقابل ـ إلى الطرف الثانى من الثنائية، ليصبح صدقًا عامًا، يتصل بتوافق ما ينعكس فى مرآة الأدب مع القيم الثابتة للإنسانية، ولكن يظل الجذر الأساسى لدلالة الصدق واحدًا فى كلا الجانبين، فيصل بينهما على أساس من هذا التوافق الماثل بين صورة المرآة وأصلها فى كل الأحوال.

إن الفارق بين مرايا الأدب ـ فى هذه الثنائية ـ هو الفارق الذى يجعل طه حسين يصف كتابات عبد العزيز البشرى بأنها «أصدق مرآة وأصفاها للحياة

المصرية فى عصر الانتقال»(١٧١). أو يصف مسرحية «السد» للمسعدى بأنها «مرآة للبطولة التونسية فى مقاومة الاستعمار الفرنسى»(١٧٢). بينما يصف - من زاوية مقابلة - فن مختار (المثَّال) بأنه مرآة صادقة الصدق كله لنفس مصر الخالدة التى لا تحد ولا تحصر(١٧٣). هذا الفارق نفسه هو الفارق الذى يجعل طه حسين يؤكد - على مستوى التباين - أن شعر الشاعر «مرآة نفسه وعواطفه ومظهر شخصيته»(١٧٤). بينما يؤكد - على مستوى التشابه - أن مثل هذا الشعر يغدو «مرآة صافية صادقة لكل نفس كريمة، ولكل قلب زكى»(١٧٥). لأنه «مرآة النفس حقًا والصورة الصحيحة الجليلة للعواطف والشعور»(١٧٦).

ويتخذ التقابل بين هذين المستويين شكل تصور إجرائى يتعامل طه حسين - على أساسه - مع الشعر فيقول:

> «إن لكل شعر جيد ناحيتين مختلفتين، فهو من ناحية مظهر من مظاهر الجمال الفنى المطلق، وهو من هذه الناحية موجه إلى الناس جميعًا... وهو من ناحية أخرى مرآة تمثل فى قوة أو ضعف شخصية الشاعر وبيئته وعصره، وهو من هذه الناحية متصل بزمانه ومكانه. ولو قد خلا الشعر من إحدى هاتين الخاصتين لما كانت له قيمة حقيقية. فهو بخاصته الأولى مظهر... من مظاهر الجمال الذى تطمح إليه الإنسانية كلها، وهو بهذا صفة قوية بين الشعوب والأجناس مهما تختلف عصورها وبيئاتها. وهو من الناحية الأخرى مصدر من أصدق مصادر التاريخ، إذا عرفنا كيف تقرؤه وتفهمه، وتخضعه لمناهج البحث العلمى»(١٧٧).

ولكن تشبيه المرآة يبرز - فى هذا النص - فى ضوء متميز، إذ يقتصر استخدام التشبيه على المستوى النسبى من القيمة فى الشعر، ويرتبط بزمان ومكان محددين فحسب. وكأننا نواجه - فى النص - نوعًا من التقابل الواضح بين «الجمال الفنى المشترك» و «التمثيل الصادق للعصر». أما «الجمال الفنى المشترك» فلا تصحبه المرآة، بل إنه لا يوصف بأى صفة من الصفات المقترنة بها. وأما «التمثيل الصادق» فهو قرين المرآة وردفها، لأنه - كوصف - قرين عصر متميز.

هل نقول إن المرآة ـ فى هذا النص ـ تتباعد عن استيعاب المستوى المطلق من قيمة الشعر، وتقتصر على المستوى النسبى المتغير، الذى يعد مصدرًا ـ فحسب ـ من أصدق مصادر التاريخ، لأنه يصور حياة الأفراد (مرآة الفرد)، وحياة المجتمع (مرآة المجتمع)؟ إنَّ الأمر يبدو كذلك من حيث الاستخدام الدلالى للمرآة فى النص.

وهل يمكن أن نقول ـ والأمر كذلك ـ إن تشبيه المرآة لا يقع ـ عند طه حسين ـ إلا على المستوى النسبى المتغير من القيمة؟ وإن التشبيه لا يستطيع أن يصل إلى تحديد المستوى المطلق من هذه القيمة لالتصاقه الظاهر بخصوصية الفرد والمجتمع؟ إن الأمر يبدو كذلك فى بعض كتابات طه حسين، خصوصًا عندما تبدو غزارة استخدام التشبيه وكأنها تتجه إلى المستوى النسبى للتباين والتغير والخصوصية أكثر مما تتجه إلى المستوى المطلق للتشابه والثبات. ولكن الفارق فى استخدام التشبيه ـ مع ذلك ـ فارق كمّى فحسب، وليس فارقًا كيفيًا. ويرجع هذا الفارق الكمى إلى طبيعة التركيز على عنصر أو آخر من عناصر صيغة المجاورة التى يتحرك خلالها فكر طه حسين النقدى، ولذلك تتصرف المرآة إلى المستوى النسبى المتغيّر، عندما يركز طه حسين على عناصر الخصوصية التى تصوغ التباين بين عصر وعصر، وبين أدب وأدب، أو بين أديب وآخر. ولكن عندما يركز طه حسين على التشابه، وعلى الصلة التى تصل بين أدب الماضى والحاضر، أو بين أدب الشرق والغرب. يتحوّل استخدام المرآة ليؤكد المستوى الثابت المطلق من القيمة الإنسانية. ويستوى ـ فى ذلك ـ أن يتحدث طه حسين عن الأدب العربى أو الآداب العالمية الأخرى.

ولذلك يفرض المستوى المطلق للقيمة الإنسانية نفسه على استخدام تشبيه «المرآة» مثلما يسهم التشبيه نفسه فى تحديد هذا المستوى وتكييفه فى السياق الكلى لكتابات طه حسين، ولذلك تقترن وحدة الآداب الإنسانية كلها. فى سياقات مترابطة فى فكر طه حسين النقدى ـ بمرآة أو مرايا مطلقة، تعكس وحدة النوع الإنسانى مثلما تعكس القيم الإنسانية المشتركة. وترتفع الآداب إلى مستوى هذه المرآة أو المرايا، عندما ترتفع موضوعاتها «إلى درجة الأحاديث الفنية العليا التى

يجد فيها كل إنسان صورة لنفسه، وينظر إليها كل إنسان كما ينظر إلى المرآة الصافية الصادقة، فيرى فيها بعض ما يحس ويشعر مهما تختلف عليه الظروف والبيئات والعصور»[١٧٨] وبقدر ما يختفى المستوى النسبى الذى يرتبط بالتباين، فى هذا السياق المتعين، ليبرز المستوى المطلق الذى يقترن بالتشابه، تختفى مرايا الفرد والمجتمع لتتأكد مرايا الإنسانية، فترد التنوع إلى وحدة، وتعكس النوع الإنسانى، لتمكننا من أن نرى أنفسنا كأعضاء فى إنسانية واحدة. و «ما أكثر ما نرى أنفسنا فى كثير مما نقرأ من آداب القدماء والمحدثين مهما تكن اللغة والعصور والظروف والبيئات التى تنشأ فيها هذه الآداب»[١٧٩].

ولا يختلف الأدب اليونانى القديم ـ فى هذا المستوى ـ عن الأدب العربى. لقد انحصر موضوع «التراجيديا» اليونانية ـ مثلاً ـ فى أبطال العصور الأولى الذين تناولهم الشعر القصصى أكثر من مرة، وكان من المنتظر أن يشق ذلك على شعراء الدراما اليونانية، ولكن شعراء الدراما ما كادوا يتناولون هؤلاء الأبطال حتى أحسنوا تمثيلهم. «وأبدعوا فى تصوير نفوسهم، واتخذوا منها مرآة صافية وضعوها أمام النوع الإنسانى، فرأى كل فرد من أفراده فى هذه المرآة نفسه وما يزينها من فضيلة أو يعيبها من نقص»[١٨٠]. صحيح أن الأدب اليونانى قد كان ولا يزال ـ فيما يرى طه حسين ـ أحسن صورة وصلت إليها الإنسانية فى تمثيل النوع الإنسانى، ولكن هذا «لا يمحو قيمة الأدب العربى فى نفسه، من حيث إنه مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية، ومرآة للنفس الإنسانية[١٨١].

وما تؤكده المرآة وتتأكد به ـ فى هذا السياق ـ هو هذه القيمة المطلقة التى تنطوى عليها الوحدة الكلية للإنسانية. وبقدر ما تبرز المرآة ـ فى هذا المستوى ـ قيمة الآداب القديمة، خصوصًا آداب اليونان والعرب، فإنها تبرز قيمة الآداب الغربية الحديثة، لتتحدد أهمية هذه الآداب على أساس أنها «مرآة صادقة لحياة الناس، وما يكون لهم من الأخلاق، وما يصدر عنهم من الأقوال والأعمال»[١٨٢].

وتشير «المرآة الصادقة الصافية» ـ فى هذا السياق ـ إلى ما تعكسه الآداب الغربية من قيم مشتركة، تصل بين الشرق والغرب، لأنها تلائم الحياة الإنسانية على اختلاف أجيالها وبيئاتها، ولذلك يمكن لطه حسين أن يبرِّر ترجمته بعض

أدب ڤولتير على أساس أن هذا الأدب «كتب له الخلود والشباب وملاءمة الحياة الإنسانية على اختلاف العصور والأجيال».(١٨٣) أو يبرر ترجمة صديقه الزيات «آلام ڤرتر» لجوته، على أساس «أن هذا الكتاب لا يصف ما جال فى نفس مؤلفه خاصة من فكر، وما ملكها من هوى، وما أثر فيها من عاطفة، إنما هو يصف الحياة النفسية لكل شاب وشابة، على اختلاف الأزمنة والأمكنة، وعلى تباين الأحوال والظروف»(١٨٤).

إن الأعمال الأدبية التى تصل إلى هذا المستوى «لا تصف الأشخاص التى تفنى وتزول، وإنما تصف النوع الذى يبقى ويدوم»(١٨٥). ويحدث ذلك عندما تكون «المشكلة» التى يصورها الأديب «مألوفة... فى كل زمان وفى كل بيئة»(١٨٦). وعندما تصف هذه الأعمال مشكلة مشتركة بين الناس فإنها «تمثل عاطفة يشعر بها الناس جميعًا»(١٨٧). فيغدو موضوعها «من الموضوعات التى نشهدها فى كل يوم وفى كل مكان، على اختلاف ظروف الحياة وأجيال الناس»(١٨٨). ويصبح مثل هذا الموضوع قيمًا جديدًا معًا. «لأنه من هذه الموضوعات التى قد تختلف الأزمنة دون أن تنالها الشيخوخة أو ينقص حظها من الشباب، فهى حية أبدًا، قوية أبدًا، مؤثرة أبدًا فى نفوس الناس»(١٨٩). ومن السهل - فى هذا المستوى - أن يصف طه حسين مسرحية مثل «العرق الذهبى» للكاتب الإيطالى بيراندلّو بالخلود، «لأن الموضوع الذى طرقته موضوع خالد ثابت فى نفسه، مهما تتغير الأطوار والظروف، ولأن المشكلة التى عرضت لها القصة (المسرحية) مشكلة خليقة أن تظهر، بل هى تظهر بالفعل فى كل زمان وفى كل بيئة، فإذا تغيرت طرق الناس فى الشعور بها، ومذاهبهم فى حلها، فإن المشكلة فى نفسها لا تتغير ولا تمتنع من الظهور»(١٩٠).

ولكن وصف الأعمال الأدبية بالخلود، وربط هذا الخلود بمرآة الإنسانية، لا بد أن يثير السؤال عن العلاقة بين الخاص والعام فى الأعمال الأدبية، ومن ثم عن الصلة بين المستوى النسبى والمستوى المطلق من القيمة الإنسانية لهذه الأعمال. لنقل - مع طه حسين - إن الخلود، فى مثل هذه الأعمال، قرين المتشابه أو العام الذى تصوره الأعمال الأدبية، عندما تصور جوانب من الوحدة الكلية التى تصل بين البشر جميعًا. ولنقل إن هذه الوحدة تتجلى فى اختيار موضوعات بأعيانها،

والتركيز على شخصيات متميزة، أقصد موضوعات تتصل بمشكلات إنسانية ثابتة، وشخصيات تمثل النوع الإنسانى الذى يبقى ويدوم، ولكن ذلك القول يعنى انقسام الأعمال الأدبية إلى نوعين: نوع ينتمى إلى هذا المستوى النسبى من القيمة، لأنه يعالج موضوعات أو شخصيات قومية - أو محلية - فيكون مؤثرًا فى المتلقين المباشرين، يصور خصوصيتهم بالقدر الذى يجعله مصدرًا لتاريخهم، ونوع آخر ينتمى إلى هذا المستوى المطلق، لأنه يعالج موضوعات إنسانية عامة وشخصيات مطلقة - أو عالمية - فيكون مصدرًا لهذا الجوهر المشترك بين القيم الإنسانية.

إن التسليم بهذه الثنائية بين الموضوعات والشخصيات التى تعالجها الأعمال الأدبية يردّ التمييز بين العام والخاص، وبين الإنسانى والقومى، أو بين المحلى والعالمى، وبين المتشابه والمتباين، إلى مجرد محتوى مضمونى منفصل عن شكله. وأهم من ذلك أنه يتداخل مع تسليم آخر مؤداه أن الإنسانى العام يتجافى مع القومى الخاص، وأن العالمى نقيض المحلى، وأن المتشابه الثابت يتضاد - بالضرورة - مع المتباين المتغير. ولو مضينا مع التعارض الخطر لهذه الثنائية عزلنا الخاص عن العام، وفصلنا المتغير عن الثابت، وأقمنا حاجزًا عاليًا بين المتشابه والمتباين. ومن الممكن - عندئذ - أن نؤكد أن الأعمال التى تنطوى على مرآة الإنسانية أعلى فى القيمة من الأعمال التى تنطوى على مرآة الفرد أو مرآة المجتمع، وسلمنا - من ثم - بإمكانية وجود أعمال أدبية تنطوى على مرآة الإنسانية فحسب. وقد نفترض - أخيرًا - أن السبيل الأمثل للوصول إلى مستوى الآداب الإنسانية هو التركيز على العام على حساب الخاص، والتضحية بالمتباين فى سبيل المتشابه.

ولكن طه حسين يحلّ أغلب هذه التعارضات الخطرة، وما يترتب عليها من فروض أو يدعمها من مسلمات، من خلال صيغة المجاورة، فيؤكد - من ناحية - تجاور مرآة الإنسانية مع مرآة الفرد والمجتمع فى الأعمال الأدبية الخالدة، ويؤكد - من ناحية ثانية - أن الخاص سبيل إلى العام، خصوصًا عندما يلمح إلى أن التعمق فى المتباين والغوص فيه يفضى إلى جوهر ثابت، يرتبط بالمتشابه الذى يصل بين البشر جميعًا. وبقدر ما تتجاور مرآة الإنسانية - من هذا المنظور - مع

مرآة الفرد والمجتمع، وبقدر ما يتجاور الخاص مع العام فى الأعمال الأدبية . تغدو مرآة الفرد ومرآة المجتمع - منفردتين أو مجتمعتين - سبيلاً إلى مرآة الإنسانية، ويغدو الخاص سبيلاً إلى العام.

وإذا ركزنا على مرآة الفرد من حيث صلتها بمرآة الإنسانية، على أساس من هذا المنظور، قلنا - مع طه حسين - إن العمل الأدبى لا يصل إلى مستوى «المرآة الصادقة الصافية» للأديب إلا بعد أن يغوص الأديب فى أعماق نفسه، ليعثر - فى داخلها - على المتشابه الذى يصله بغيره، وبقدر ما يكشف العمل الأدبى - من هذا المنظور - القسمات الداخلية لنفس الأديب فإن هذا العمل يكتسب صفة العدوى، ويؤثر فى القارئ (الإنسان) أينما وجد، إذ يُطلع هذا العمل القارئ (الإنسان) على قسمات نفس ينطوى جوهرها، مهما اختلفت أعراضها، على وحدة تصلها بغيرها، وعلى تشابه يعطفها على غيرها، مثلما يعطف غيرها عليها. وبقدر ما يرتبط «صدق» العمل - من هذا المنظور - بصفاء المرآة يقترن بقدرتها على تحقيق التجاوب بين «صورة النفس» التى تعكسها والنفوس التى تتأملها، بل قدرتها على تحويل هذا التجاوب إلى لحظة اتحاد معرفية، يشعر فيها القارئ (الإنسان) أن ما يطالعه فى هذه المرآة هو بعض ما يعانيه، أو ما كان يعانيه، أو ما يمكن أن يعانيه.

ويمكن لطه حسين - من هذا المنظور - أن يقدم مسرحية فرنسية لقارئه العربى قائلاً:

> «هذه القصة (المسرحية) الفرنسية فى موضوعها ومكانها وزمانها ومغزاها إنسانية قبل كل شىء، صالحة لأن تقع فى كل مكان، وفى كل زمان، وفى كل شعب»(١٩١).

ولكن طه حسين لا يكتفى بمثل هذا التقديم العام، بل يوضح لقارئه الصلة الممكنة بينه وبين أمثال هذه المسرحية، قائلاً لهذا القارئ: أنت تشهد المسرحية أو تقرؤها فتحسّ:

> «أنك... ترى نفسك وما يخطف عليها من حس وشعور، وما يثور فيها من عاطفة وميل. ترى نفسك وترى غيرك أيضًا من هذه الناحية التى تعطفك على الناس وتعطف الناس عليك»(١٩٢).

ويمكن لطه حسين ـ من هذا المنظور نفسه ـ أن يقدم ديوانًا من الشعر الفرنسى المعاصر له ـ «أنت وأنا» لبول جيرالدى ـ أو يترجم بعض قصائده، مؤكدًا أن هذا الديوان له «مكانة عظيمة فى نفس الشباب الفرنسى، وفى نفس الفتيات الفرنسيات بنوع خاص». ولكن الديوان ـ مع ذلك، أو بسبب ذلك ـ يمكن أن يتصل بالقارئ العربى، على أساس «وصف هذه المعانى» التى يشعر بها القارئ العربى فى نفسه، فى كثير من الظروف والأحيان، وعندئذ يقول طه حسين لقارئه:

«إنك لا تكاد تقرأ هذا الديوان القصير حتى ترى نفسك فيه غير مرة، وحتى تمر بالمعنى من معانيه فتضطر أن تقول: هذا حق، لأنك شعرت به فى ظرف من الظروف، ولأنك مستعد للشعور به إذا تجدّد هذا الظرف»(١٩٣).

إن هذا الاتحاد المعرفى، الذى تصل به «المرآة الصادقة الصافية» للأعمال الأدبية الأديب (الإنسان) بالقارئ (الإنسان)، هو علة هذا الشعور الإنسانى المشترك الذى يصل بين القارئ وبقية أبناء الإنسانية عبر هذه الأعمال، فهو قرين التجاوب الإنسانى الذى يؤكد الانتساب إلى جماعة إنسانية واحدة. وبقدر ما يعنى ذلك أن الانفعال الفردى مدخل إلى المشاركة فى الوحدة الكلية للإنسانية فإنه يعنى أن صدق الأديب فى تصوير الخاص لا بد أن يفضى إلى صدق فى تصوير العام، ذلك لأن الغوص إلى ما وراء أعراض التباين يصل إلى جوهر التشابه، وأن المتغير ليس سوى الوجه الآخر للثابت.

ومن الممكن أن ننتهى إلى النتيجة نفسها لو نظرنا إلى مرآة الإنسانية من حيث علاقتها بمرآة المجتمع، ذلك لأن مرآة المجتمع لن تصل بدورها إلى درجة «الصفاء» و «الوضوح» إلا إذا انطوت على «الصدق»، ولن يتحقق «الصدق» إلا إذا غاص الأديب فى عصره، ليصل إلى «روح العصر»، فتصوِّر مرآته «خلاصةً كاملةً» لما يحدث فى عصره، وما يعانيه معاصروه، أو «ما يختلف عليهم من حس وشعور». ولكن بمجرد أن يغوص الأديب فى عصره فإنه يقع ـ تحت سطح المتباين ـ على المتشابه، فيكشف ـ ربما دون أن يدرى ـ أن المشكلات التى يعانيها جيله وعصره، أو يعانيها مع جيله وعصره، ليست سوى أعراض متغيرة لمشكلات إنسانية ثابتة، تعانيها الأجيال والعصور كلها. وعندئذ يكون صدق الأديب ـ فى

تصوير الخاص بالقياس إلى جيله ـ سبيلاً إلى تمثيل العام بالقياس إلى الأجيال كلها، ويكون صدق مرآة المجتمع فى تمثيل «روح العصر» سبيلاً آخر إلى تحقيق مرآة الإنسانية.

هكذا حوّل شعراء الدراما من اليونان أبطالهم المحليين إلى أنماط إنسانية عامة، اتخذوا منها «مرآة صافية»، وضعوها أمام النوع الإنسانى كله. وهكذا تجاوز لبيد الشاعر الجاهلى عصره إلى عصرنا، وتشابه جميل والمجنون وابن ذريح مع شاتوبريان ولامارتين وموسيه، لأن الجميع قد صوروا أملاً محبطًا لعصرين يتشابهان فى الجوهر وإن اختلفا فى العرض. ووصل البحترى إلى شعر تتغير العصور والظروف وهو باق خالد، «لأنه يصور خلاصة الحياة». وتعمق أبو تمام والمتنبى عصريهما فوصلا إلى هذا الجوهر الثابت، الذى جعل شعرهما ملك الإنسانية كلها. وتجاور أبو العلاء مع شعراء المأساة (التراجيديا) اليونانية تجاوره مع شوبنهور ونيتشه وكافكا، عندما وصل مثلهم، من خلال مأساته الخاصة وخصُوصية عصره، إلى الجذر الثابت لتلك المشكلات التى تدفع إلى التشاؤم، على اختلاف العصور والأجيال والآداب. والتقى ابن حزم مع ستندال، لأن «كلا الرجلين قد حاول درس النفس الإنسانية من بعض نواحيها، وكلا الرجلين قد اتخذ هذا الدرس وسيلة إلي نقد الحياة الاجتماعية المحيطة به، وكلا الرجلين قد أعطانا صورة دقيقة أو مقاربة لهذه الحياة»[١٩٤]. واتسم أدب فولتير بالخلود، لأنه وصل إلى «خلاصة الحياة» فى عصره، فاستطاع «نقد الحياة الإنسانية من ناحيتها السياسية والاجتماعية والخلقية، والنفوذ بهذا النقد إلى صميم الطبيعة الإنسانية»[١٩٥].

ووصل جوته إلى ما وصل إليه لأنه صدق نفسه وصدق عصره. وعندما صدق نفسه وعصره وصل إلى جذر مشترك «وضع للإنسانية مثالاً من الفضيلة، تحس كل نفس الميل إليه، وتود لو بلغته أو دنت منه»[١٩٦].

وليس لهذا كله من معنى سوى أن الخاص سبيل إلى العام، وأن مرآة الفرد لا تختلف عن مرآة المجتمع. من حيث تجاور كلتيهما مع مرآة الإنسانية. وبقدر ما تمثل المرآة الأخيرة المستوى المطلق من القيمة الإنسانية، من منظور التشابه، تمثل مرآتا الفرد والمجتمع المستوى النسبى للقيمة نفسها، من منظور التباين. وعندما

يتجاور كلا المنظورين ـ على هذا النحو ـ تصبح مرآة المجتمع ومرآة الفرد معًا أقرب إلى السطح الظاهر الذى يعكس المتغير، وتصبح مرآة الإنسانية أقرب إلى العمق ـ أو البؤرة ـ التى تعكس الثابت.

وإذا كان تحقق «الصدق» فى المستوى النسبى شرطًا لتحقيقه فى المستوى المطلق وسبيلاً ـ من ثم ـ إلى تحقق التجاوب الإنسانى بين الأعمال الأدبية والقراء، فإن انتفاء هذا الصدق ـ فى مرآتى المجتمع والفرد ـ نفى له فى مرآة الإنسانية، وإلغاء للتجاوب بين الأعمال الأدبية وقرائها أينما كانوا. ومن الطبيعى ـ فى حالة انتفاء هذا الصدق ـ أن يكون الشعر العربى القديم الصادق أقرب إلى وجدان القارئ العربى الحديث من الشعر الكاذب لمعاصريه. بل من الممكن أن يكون الأدب الغربى وكتابه أقرب إلى هذا القارئ من كتابات أدبائه العرب، لو افتقد فيهم ما يجده فى أقرانهم الغربيين.

لذلك أحس المتميزون من قراء الأدب المتصنع ـ فى عصر الإحياء ـ أنهم أقرب إلى الأدب العربى القديم منهم إلى الأدب الجديد المعاصر لهم. لقد «أحسوا أن الأدب القديم الحى أقرب إلى نفوسهم، وأقدر على تمثيل عواطفهم، وتصوير شعورهم من هذا الأدب الجديد الميت، الذى لا يمثل إلا قدرة أصحابه على جمع الألفاظ وتفريقها... دون أن تمثل هذه الألفاظ... حركة قلب من القلوب، أو شعور نفس من النفوس. ودون أن تتصل هذه الألفاظ بقلوب القراء ونفوسهم، إذ كانت لا تصدر عن قلوب الأدباء ولا نفوسهم»[١٩٧]، ولذلك أكد طه حسين «أنَّا مكرهون على أنْ نعنى بأناتول فرانس، وجان جاك (روسو) وبيير لوتى، وأمثالهم، أكثر مما نعنى بشوقى وأمثاله لأنا نجد عند هؤلاء من اللذة والغناء ما لا نجده عند شاعرنا المجيد! ولأن نفوسنا تتصل بنفوس هؤلاء الكتاب والشعراء من الفرنجة أكثر مما تتصل بنفس شاعرنا العربى المصرى»[١٩٨].

إن قيمة الأدب ـ فى النهاية ـ ترتبط بوحدة الخاص والعام، ويتجاور مرايا الفرد والمجتمع والإنسانية على السواء. وبقدر ما يتحقق العام عن طريق الخاص، وتتأكد مرآة الإنسانية عن طريق مرآتى الفرد والمجتمع، يغدو الأدب الذى ينطوى على هذه الأبعاد أقرب إلى القراء من أى أدب غيره، مهما كانت لغة هذا الأدب،

ومهما كانت علاقة القرّاء به. والمعنى الضمنى لذلك هو أن العام يمكن، بسبب صدقه، أن يتحول إلى خاص، وأن تأمُّلَ المتشابه يمكن أن يفضى إلى إدراك المتباين، ولذلك يمكن للأدب الإنسانى العالمى أن يحلَّ محل الأدب القومى أو المحلى، ليعبر عن مشاعر بيئة غير بيئته، ويصور مشاكل مجتمع غير مجتمعه، فيصبح بديلاً لهذه البيئة أو المجتمع عن أدبها الذى لا يتصل بحياة القراء أو نفوسهم. وبقدر ما يساعد هذا الأدب القراء والكتاب على نفى أدبهم الزائف فإنه يساعدهم على خلق أدب يمثل لهم ولغيرهم هذه القيمة الإنسانية المطلقة، فيكون وسيلتهم إلى المشاركة فى الوحدة الكلية للنوع الإنسانى.

٦ ـ الجمال والمثل الأعلى:

هذه النتيجة النهائية لتجاور الخاص والعام، وتجاور مرايا الفرد والمجتمع والإنسانية فى وحدة واحدة، تخفف من حدة التعارض بين طرفى القيمة الإنسانية للأدب، وتحول حدة هذا التعارض إلى ثنائية يكمل كل طرف منها الآخر. ولكن هذه النتيجة لا تلغى الثنائية أو تنفى وجود التعارض نفسه، إنها تبقى على ثنائية القيمة الإنسانية لتجعل منها أساسًا لثنائية جمالية، ولذلك ينطوى الجمال ـ فيما يراه طه حسين ـ على «وحدة» و «كثرة». أما الوحدة فتتصل بجوهره الثابت أو مثاله المطلق الذى لا يتغير، وأما الكثرة فتتصل بالأعراض المتغيرة النسبية التى تعكس هذا الجوهر أو ذلك المثال.

هذه الثنائية الجديدة التى تعارض فيها الوحدة الكثرة ليست سوى الوجه الآخر لثنائية القيمة الإنسانية. ولكنها تسعى ـ على المستوى الجمالى ـ لتبرير نوع من التنوع لا يتضاد مع وحدة الاستجابة الجمالية. وبقدر ما تردنا الوحدة، فى هذا التبرير، إلى التشابه الذى يوحّد بين القراء جميعًا، على مستوى الاستجابة إلى «الجمال الفنى المشترك»، لتصل بينهم فى تذوق «لذة»، تقترن بمحتوى ثابت لهذا الجمال، تردنا الكثرة إلى التباين الذى يمايز بين استجابة هؤلاء القراء إلى الشكل الخاص الذى يَتَشكّل به المحتوى الثابت للجمال، لذلك يقول طه حسين: إن العربى والفرنسى والإنجليزى يشعرون جميعًا باللذة حين يقرأون إلياذة

هوميروس، لا يحول اختلافهم الجنسى بينهم وبين هذا الشعور باللذة. «ولكنهم على اشتراكهم فى الإعجاب واللذة يختلفون فى تذوقهم-لهذا الشكل الخاص الذى يتشكل به الجمال الفنى فى الإلياذة...، ذلك لأن بين هذا الشكل وبين نفوس هؤلاء الناس صلة تختلف قربًا وبعدًا، وتتفاوت قوة وضعفًا باختلاف الجنسيات والبيئات والعصور»(١٩٩).

وتستند القيمة الجمالية - فى هذا التبرير - إلى جوهر ثابت يمثل وحدة الجمال. ولكن وحدة الجمال - فى هذا السياق - وحدة روح خالد لا نراه فى ذاته، وإنما نراه من خلال مظاهره المتغيرة أو أشكاله المتنوعة. هذا الروح الخالد تجريد محض، لا يمكن إدراكه إلا من خلال مظاهره أو أشكاله الملموسة.

لنقل - مع طه حسين - «إن التراث الأدبى والفنى عزيز على الإنسانية المثقفة، لأنه يصوِّر لها الجمال، والجمال خالد لا يدركه الفناء»(٢٠٠) ولنقل إن «الجمال لا علاقة له بالزمن، فإن اللحظة منه تكفى لإضاءة حياة كاملة»(٢٠١)، فإن مثل هذه الأقوال تعنى رد «الجمال» إلى قيمة مطلقة، أو إلى «روح خالد». ولذلك يؤكد طه حسين أن الأدب لا يستمد «جماله الفنى» من قدمه أو حداثته، ولا يستمده من عصره أو بيئته، بل يستمده «من هذا الروح الخالد الذى يتردد فى طبقات الإنسانية كلها، فيحل فى كل جيل منها بمقدار، وهو يتشكل فى كل جيل بالشكل الذى يلائمه، ويتصوَّر فى كل بيئة بالصورة التى تناسبها. وهو من هذه الناحية مصدر وحدة وفرقة للإنسانية، مصدر وحدة لأنه واحد يجمع الناس مهما يختلفوا على الإعجاب والشعور باللذة القوية، ومصدر فرقة لأن له من أشكال الأجيال والبيئات المختلفة ما ينوعه ويخيل إليك أنه كثير... ففى الجمال الفنى كما ترى وكما يقول الفلاسفة وحدة وكثرة، فأما الوحدة فهى جوهره، وأما الكثرة فهى أعراضه»(٢٠٢).

صحيح أن هذا «الروح الخالد»، الذى يتحد به «الجمال الخالد»، ليس له وجود مستقل عن أعراضه أو مظاهره أو أشكاله. إن له وجودًا إنسانيًا بمعنى من المعانى، ذلك لأن طبيعة الإنسان أرادت ألا يوجد هذا الروح من حيث هو - فى

ذاته، منفصلاً عن مظاهره وأعراضه التى تصل بينه وبين نفوسنا. إنه لا بد أن يتعين وأن يتحقق فى شكل مادى ندركه من خلاله، فلا بد لهذا الروح ـ فيما يقول طه حسين ـ من لغة تعبر عنه وصورة تحتويه. وما دامت اللغات مختلفة والصور متباينة، فسيظل هذا الروح الخالد يتجلى بمظاهر متعددة وأشكال متكثرة، هى مظاهره المادية التى لا سبيل إلى وجوده دونها، وهى أشكاله الملموسة التى يتشكل فيها تبعًا لكل زمان أو مكان.

ولكن مهما اختلفت الأشكال الملموسة، وتعددت المظاهر المادية للجمال، فإنها تظل تقودنا إلى هذا الروح الخالد، وتعكس جانبًا من جوانبه، ولولا ذلك لما اتفقت أمم متباينة وعصور متعددة فى الحصول على «لذة» دائمة من العمل نفسه، أو من أعمال أدبية واحدة. وقد تختلف درجات هذه اللذة بسبب اختلاف الثقافة أو اختلاف البيئة. ولكن جوهرها يظل متاحًا للجميع عند مستوى بعينه، بغض النظر عن الزمان والمكان والبيئة، لأنها لذة مرتبطة بإدراك هذا الروح الخالد ومعاينة مثله الأعلى، ولذلك كان شعر الأخطل ـ شأنه شأن غيره من شعراء الإنسانية ـ يلائم ذوق العرب فى عصره. «ويصور لهم المثل الأعلى فهو جميل، وهو يعجبنا ويرضينا فيمثل لنا حظًا من هذا المثل الأعلى»[٢٠٣]. ولذلك ـ أيضًا ـ يمكن أن نجد فى هيلانة هوميروس، وفى نعم عمر بن أبى ربيعة، وفى ألفير لامارتين، وفى شارلوت جوته، وفى غيرهن، رغم تباينهن فى الزمان والمكان، واختلافهن فى المظاهر والأشكال، تجد فيهن «فكرة من الجمال المطلق، تصور المثل الأعلى لهذه الأنوثة التى تغرى بالسعادة وتدعو إليها، وتحبب اللذة إلى النفوس، وتسلط الألم والشوق على القلوب، وتطلق ألسنة الشعراء بالشعر، وتشكل أصوات المغنين بأشكال الغناء»[٢٠٤].

إن المثل الأعلى للشعر، بهذا المعنى، «هو هذا الكلام الموسيقى، الذى يحقق الجمال الخالد فى شكل يلائم ذوق العصر الذى فيه، ويتصل بنفوس الذين ينشد بينهم، ويمكنهم من أن يذوقوا هذا الجمال حقًا، فيأخذوا بنصيبهم من الخلود»[٢٠٥]. وعندما يتجاور «الجمال الخالد» مع «المثل الأعلى» تتحد القيمة الجمالية مع القيمة الإنسانية، لتصبح كلتاهما قيمة متعالية، صدرت عن

الإنسانية صدورًا ذاتيًا، أشبه بصدور المعلول عن العلة، واتخذتها الإنسانية نموذجًا، صاغت عليه أشكالها الأدبية المتغيرة. لكن هذه القيمة تظل ثابتة خالدة لا ينال التغير جوهرها، وإنْ نال أعراضها المرتبطة بالزمان والمكان(٢٠٦).

وإذا نظرنا إلى هذه القيمة المتعالية، من زاوية جوهرها الثابت من حيث مفارقتها الزمان والمكان، وعلاقتها بالمثل الأعلى، ارتفعت هذه القيمة إلى مستوى الوحدة، وشابهت المثل الأفلاطونية فى تجريدها. أما إذا نظرنا إليها، من زاوية أعراضها المتباينة، ومن حيث علاقتها بالزمان والمكان، هبطنا بها إلى مستوى الكثرة، واتصلنا بها على أساس من الشكل المتغير. ولكن تظل هذه القيمة ـ فى جوهرها ـ نافرة من الزمان والمكان، ذلك لأن «آيات الجمال الفنى كلها ترتفع فى النفوس، حتى تبلغ المثل الأعلى أو تدنو منه، فإذا اشتملتها الحياة الواقعة وأخرجها الإنسان إلى الوجود الفعلى نزلت عن مرتبتها، لأن طبيعة الجمال الفنى ـ فيما يظهر ـ لا تحب الحدود التى يفرضها الزمان والمكان»(٢٠٧).

وتنطوى هذه القيمة المطلقة المتعالية للجمال، من حيث علاقتها بالمثل الأعلى، على بُعْدٍ أخلاقى لا سبيل إلى فصله عن لون من المعرفة المتعددة الأبعاد. ويبدو التجاور بين الأخلاقى والمعرفى ـ فى هذا السياق ـ على نحو متميز، يقرن بين سعى الأديب وراء «مثل رفيعة بعيدة المنال» وسعى الأديب إلى أن يصل بالقارئ إلى حال من «السمو بالنفس». وبقدر ما يرتبط الجمال بالحق، أو الحقيقة، على أساس من هذا التجاور، يصبح البعد الأخلاقى للجمال وجهًا آخر لبعده المعرفى. وليس من الحق ـ فيما يقول طه حسين ـ أن هناك تناقضًا بين الجمال والحقيقة. «إنما الحق الذى لا شك فيه والذى قاله الناس وآمنوا به منذ سقراط: أن الحق والجمال شىء واحد، فالكاتب الفنى حقًا هو الذى يستطيع أن يُظْهر الناس، فى غير تكلف ولا عنف، على أن الحق جميل وعلى أن الجمال حق»(٢٠٨) ولا ينفصل «الحق» ـ بدوره ـ عن «الخير». إنهما وجها عملة واحدة هى «الصدق»، ذلك لأن «كل ما كان صادقًا كان طاهرًا»(٢٠٩).

وبقدر ما يتجاور الأدب ـ فِى هذا السياق ـ مع هذا الروح «الذى يحب الخير لأنه الخير، ويحب الجمال لأنه الجمال»(٢١٠) يتجاور الشعر مع الفلسفة، ليصدر

كلاهما عن ملكة واحدة فى أصلها، و «هى هذه الملكة التى ترفع الإنسان عن الحقائق التفصيلية الواقعة، إلى عالم آخر أرقى منها، يفسرها ويعرضها فى شىء غير قليل من الروعة، يسمو بها إلى هذا الجمال الذى يطمح إليه الإنسان الممتاز»[٢١١] وبقدر ما يتحدث طه حسين عن الأدب ـ فى هذا السياق ـ من حيث إنه «لم يوجد إلا للسمو بالنفس إلى حيث تشهد المشاهد الرفيعة من الجمال»[٢١٢] فإنه يتحدث عن الأعمال الأدبية التى ترتقى بالقارئ «إلى حيث يشرف على النفس فى أحسن مواقفها وأدقها، فيرى دخائلها، ويلمّ بما تطمح إليه»[٢١٣]. وبقدر ما تمكِّن هذه الأعمال الأدبية القارئ من أن يطلّ «على عالم المثل العليا»، فإنها ترشده «إلى الحقائق العليا وإلى عالم المعرفة الذى تطمح إليه نفس الإنسان طموحًا غامضًا، وتشقى لأنها لا تبلغ منه ما تريد»[٢١٤].

ولذلك ترتبط القيمة الجمالية للأدب بالجهد الذى يبذله الأدباء ليصلوا إلى هذه المثل العليا بأبعادها المعرفية والأخلاقية. وتنطوى هذه القيمة على «الفكرة التى تغزو العقل» و «العاطفة التى تغزو الشعور»، و «الحركة التى تلذّ الحس»[٢١٥]، وتقترن بالأدب «الذى يعظ النفس... وينمى الفضيلة، ويرفع الإنسان عن صغائر الحياة إلى جلائل الأمور»[٢١٦]، وترادف المثل الأعلى «الذى يعتدل فيه المزاج بين القوة الحيوية التى تدفع إلى النشاط والعمل، والقوة العاقلة التى تهدى إلى المعرفة والعلم، وقوة الضمير التى تدفع إلى الخير وتردع عن الشر»[٢١٧].

وليس ضروريًا ـ من هذا المنظور ـ أن يكون لموضوع الأدب مواصفات خاصة، أو موضوعات محددة. المهم أن يتجه الأدب إلى حياة الجماعات الإنسانية «من ناحية أنها جماعات طامحة بطبعها إلى الرقى والسمو وإلى الكمال»[٢١٨]، وأن يحقق الأدب غاية عليا هى «تصفية النفس، وتنقية الذوق، وترقية الطبع، وإصلاح الضمير»[٢١٩].

وليس ضروريًا ـ من هذا المنظور ـ أن يرتبط موضوع الأدب بالقبح أو الشر، أو أن يقع ـ دائمًا ـ فى كل زمان ومكان. إن الحقيقة الأدبية تتصل بالممكن المحتمل أكثر مما تتصل بالحادث الواقع، ذلك لأنها لا تتحد مع «الحادثة» التى تقع كل يوم. قد تحتويها فى إهابها، ولكنها تتجاوزها إلى ما يمكن أن يقع، أى إلى ما هو

حق فى ذاته وإن لم يقع. قد يلتفت الناس إلى هذا الممكن أو لا يلتفتون، و «لكنه فى نفسه حق، إن لم يقع بالفعل فى كل زمان ومكان فمن الممكن أن يقع فى كل زمان وفى كل مكان»(٢٢٠).

هذا التماثل بين الحقيقى والممكن يتجاوز بالحقيقى الواقع الحرفى، فيصل بينه وبين المحتمل على أساس من التجاوز الخيالى للوقائع اليومية. وبقدر ما يتيح هذا التجاوز أن يرتقى الأدب إلى حيث «يشرف على النفس الإنسانية فيرى دخائلها»، فإنه يتيح له أن يغدو «فرجة من حياة الناس، تطل على عالم المثل العليا، يخرج الناس منها ليعودوا إليها»(٢٢١). وعندئذ يغدو الأدب قادرًا على أن «يمثل لك نفسك كما هى، ويمثل لك نفسك كما تحب أن تكون»(٢٢٢). ويغدو الأدب قادرًا على «تصوير الحياة الواقعة»، و «تصوير المثل الأعلى للحياة»، فيعكس «ما هو كائن فى الأرض»، على نحو «يملك على الجمهور قلبه وهواه، ويوجهه إلى الطريق التى يريد الكاتب أن يتجه إليها»(٢٢١) أو «يستنزل المثل الأعلى من السماء، ليصوره تصويرًا يهيج شوق الناس إليه»(٢٢٤).

وبقدر ما يسمح هذا التجاوز الخيالى للحقيقة الأدبية أن تتباعد عن الواقع الحرفى، وإنْ لم تتناقض مع الحق فى ذاته، فإنه يسمح لها أن تتجلى من خلال القبح أو الشرّ، دون أن تفارق طبيعتها المنطوية على الحق والجمال، ولذلك تكشف الحقيقة الأدبية عن الفضيلة من خلال الرذيلة. وتظهر الجمال فى القبح. وبقدر ما يمكن للأدب أن يتخذ من القبح موضوعًا يستخلص منه صورًا فنية جميلة، فإنه يكشف ـ من خلال الشر ـ عن طبيعة الإنسان، فيظهر أن الإنسان قد يكون شريرًا، تمتلئ حياته بالآثام، ولكن يظل فى طبيعته الإنسانية قبس من الخير، «لا تكاد تختصم الرذائل وخصال الشر حتى يتولد هذا القبس من اختصامها، فما أسرع ما ينبعث منه ضوء هادئ مريح، يبدد هذه الظلمات ويمحو هذه الآثام، وإذا بالنفس الإنسانية طاهرة قد فطرت على الطهر، وخيِّرة قد برئت على الخير»(٢٢٥).

لكن هذا التجاوز الخيالى الذى تنطوى عليه الحقيقة الأدبية سرعان ما يفارق «تصوير الحياة الواقعية»، أو «ما هو كائن على الأرض»، فى سعيه وراء هذه

الطبيعة الإنسانية التى فطرت على الطهر والخير. إنه يرتفع إلى حيث يشرف على النفس الإنسانية فى أحسن مواقفها، ويرتقى إلى حيث يطل على عالم المثل العليا لهذه النفس، فينتهى به الأمر إلى حيث يشهد المشاهد الرفيعة من الجمال، وإلى حيث يحلق فى «ذلك الملأ الأعلى الذى خلق لتعيش فيه الملائكة، والذى هو جَوٌّ كله صدق وصراحة وطهارة وبرٌّ»(٢٢٦).

ويقدر ما ينصف التجاوز الخيالى ـ فى هذا الجو ـ أنفسنا الطامحة إلى المثل الأعلى «من هذه الحياة اليومية السخيفة التى نحياها مفكرين فى صغائر الأشياء»(٢٢٧)، و «يرفعنا من طور الحياة اليومية السخيفة إلى طور المشكلات العليا»(٢٢٨). ينتزعنا «من هذا العالم انتزاعًا». ويصعد بنا «فى سماء من الجمال الفنى»(٢٢٩) لنتذوق «اللذة الفنية الخالدة». أو اللذة المقدسة»(٢٣٠).. التى تملك علينا أنفسنا وعواطفنا، وتسحرنا السحر كله، ذلك لأنها تجدد اللذات الروحية، وتمنحنا لحظات من الاكتمال المطلق، تغدو معها اللحظة الواحدة عمرًا بأكمله. وأخص ما تمتاز به هذه اللذة «أنك حين تشعر بها تشعر بشىء من الحزن يصاحبها لأنها ستنقضى بعد حين طويل أو قصير. وأنت لا تحب أن تنقضى، وأنت تود لو كانت خالدة، أو لو انقضت بانقضائها الحياة»(٢٣١).

وبقدر ما تقربنا لحظات هذه اللذة الحقيقية من المثل الأعلى فإنها تزيد من شوقنا إليه، ذلك لأن «المثل الأعلى... شىء نطمح إليه ولكننا لا نبلغه لأنه بطبعه لا ينال»(٢٣٢). ولو قد بلغه طلابه وانتهوا منه إلى ما يرضيهم انْتَفَتْ عنه صفة المثل الأعلى، وكان طلابه أضيق الناس به، «فسعادتهم فى الطموح المستمر، والجهاد المتصل. لا فى بلوغ الغاية والانتهاء إلى الأمد»(٢٣٣). ولذلك يكمن سحر المثل الأعلى للجمال الفنى فى نأيه وتأبيه، وفى أن كل ما يتكشف لنا منه يشوقنا إليه، فنظل متعلقين به، مؤمنين أن «ليس للجمال الفنى حد وإنما هو مثل أعلى يمضى أمامنا. ونسعى نحن فى إثره فنبلغ منه شيئًا، ثم نحسّ أن ما بلغناه ليس كل شىء، فنسعى ونسعى، وهو يمضى ويمضى(٢٣٤).

ومن المؤكد ـ عند طه حسين ـ أن سعينا وراء هذا المثل الأعلى للجمال هو الذى يمنحنا لحظات اللذة الحقيقية، حيث نحلق فى ذلك الملأ الأعلى الذى

تعيش فيه الملائكة. وبقدر ما تخلف فينا هذه اللحظات شوقًا إلى تكرارها، فإنها تخلف فينا سخطًا على سخافة الحياة اليومية التى نحياها. وبقدر ما يشدّنا الشوق إلى الملأ الأعلى، حيث المثل الأعلى للجمال بصفوه وسموّه، ينفرنا السخط من الحياة اليومية. حيث الأشياء بكدرها ونقائصها.

ولكن الحقيقة الأدبية تغدو - فى هذا السياق - قريبة من الحقيقة الصوفية. تشبهها فى تساميها، وتشبهها فى نفورها من عالم الحياة اليومية، وتكاد تشبهها فى طبيعتها الحدسية. وليس من المصادفة - مع هذا القرب - أن يعلو المثل الأعلى الذى تنطوى عليه الحقيقة الأدبية على الزمان والمكان، وأن يغدو الأدب «غذاء للأرواح»، وأن تصبح القيمة المتعالية للجمال قرينة هذا «الروح الخالد» الذى يتردد فى طبقات الإنسانية كلها، فيحل فى كل جيل منها بمقدار. وأن تقترن هذه القيمة بالملأ الأعلى حيث المشاهد الرفيعة من الجمال، وحيث الروح الذى يحب الخير لأنه الخير، وحيث الفن الذى يجلو لنا «بهجة الجمال الخالد»(٢٣٥).

قد يؤكد هذا التشابه بُعْدًا معرفيًا متعاليًا للحقيقة الأدبية، ولكن هذا البعد المعرفى المتعالى يسقط نفسه على البعد الأخلاقى لهذه الحقيقة. فيحوّلها إلى حقيقة متعالية تنأى بالأدب عن حياة البشر أكثر مما تقودهم إليها. وبقدر ما يغدو الجمال الفنى - فى هذا التشابه - قرين هذا الملأ الأعلى الذى تعيش فيه الملائكة. يغدو الأدب نفسه نقيض هذا الملأ الأدنى الذى يعيش فيه البشر. فيصبح التجاوز الخيالى للحقيقة الأدبية تجاوزًا لحياة البشر أنفسهم، ويصبح الخيالى نقيضًا صارمًا للواقعى(٢٣٦) وبقدر ما يتعالى الخيالى على الواقعى يتحول عالم الخيال ليكون بديلاً بهيجًا لتوازن مفتقد فى عالم الواقع. وهل سعد الناس - فيما يقول طه حسين - إلا باتباع الخيال؟(٢٣٧).

وعندئذ يصبح الأدب نقيضًا للحياة، يقابل صفاؤه وسموه كدر الحياة وصغائرها. وبقدر ما تقترن الحياة. فى هذا التضاد - بالركود والسخافة والصغائر والأثرة، لتصبح أقرب إلى «صحراء... عريضة... مقفرة... محرقة... مضطربة... مهلكة». أو أقرب إلى هذه «الأرض التى لا يمكن أن تستقيم أمورها

إلا بالكذب والرياء[٢٣٨]، يقترن الأدب ـ فى المقابل ـ بواحة نضرة، وبعالم كله صفو وسموّ، فيقول طه حسين:

«لم أقرأ كتابًا يعجبنى ولم أستمتع بأثر من الآثار الأدبية الواقعة إلا ازددت إعجابًا بهذا التشبيه الشائع. الذى يصور الحياة كأنها صحراء عريضة مقفرة محرقة الشمس غليظة الأرض. مضطربة الريح كثيرة الرمال. ندفع فيها دفعًا لا قبل لنا بمقاومته. فنلقى فيها الأهوال والخطوب. ولكن الأدب والفن والفلسفة تتيح لنا من حين إلى حين أن نستريح من هذا الجهد المضنى. حين نلقى فى بعض الطريق وسط هذه الصحراء المهلكة واحة نضرة. فيها الشجر والزهر. والروض والماء العذب. والنسيم الحلو العليل[٢٣٩]».

إن «الواحة» ـ فى هذا التشبيه ـ قرينة الآداب الرفيعة «التى نفزع إليها كلما ضقنا بالحياة أو ضاقت بنا الحياة، ونفزع إليها كلما غرتنا الأمانى وكادت الآمال تخدعنا عن أنفسنا. وكاد رقى الحضارة يورطنا فى البطر والأشر»[٢٤٠] وتتجاوب «الواحة» ـ فى هذه الآداب الرفيعة ـ مع هذا العالم الذى يبتدعه القصص، فتجد فيه ملجأ تأوى إليه، «إذا ضاقت نفسك بهذه الحياة الراكدة التى يحياها الناس حين ينامون، وحين يستيقظون، وحين يضطربون فى أمورهم اليومية»[٢٤١] وتتجاوب هذه «الواحة» ـ ثانيًا ـ مع العالم الذى يخلقه المسرح، ذلك لأن المسرح «يغسل نفوس النظارة من أوضار الحياة اليومية، ويهيئها للعمل جديدة نقية، عظيمة الحظ من النشاط والإقدام[٢٤٢] وتتجاوب هذه «الواحة» ـ أخيرًا ـ مع عالم الشعر، لأن الشعر الجيد «جمال خالص... يخلق لقارئه عالمًا كله صفو، وكله سمو، وكله ارتفاع عن النقائص، وكله يسر وإسماح»[٢٤٣].

إن الأدب ـ الواحة، فى النهاية، نقيض الحياة ـ الصحراء. ولذلك فهو عالم بديل من الحياة الفعلية للبشر. يتعالى عليها بما انطوى عليه من «حق» و «خير»، ويعرض ما فيها من قبح وشر، بما يمثله من «جمال» و «مثل أعلى». صحيح أن هذا الأدب يستمد مادته وموضوعاته من هذه الحياة بأكثر من معنى، ولكنه يتجاوزها ويسمو عليها. فيخلق عالمًا بديلاً كله صفو وسمو، قد نقول إن هذا العالم البديل يعود ليؤثّر فى حياة البشر، لأنه يمنحهم من الراحة ما يعينهم على مواصلة الحياة، ويرقّى نفوسهم بما قد يغريهم على أن يصلوا بالحياة إلى كمالها.

ولكن هذا العالم البديل يغرى الناس بما ينطوى عليه من سمو ذاتى ينأى عن حياتهم، فيهيج شوقهم إلى مشاهد متعالية مطلقة، أكثر مما يهيج شوقهم إلى تغيير حياتهم نفسها. ولذلك يتحول هذا العالم البديل - رغم سموه - إلى ملاذ سلبى، فيصبح تسلية وراحة مؤقتة، تخفف وطأة الحياة، دون أن تعين على تغييرها.

وبقدر ما ترتفع القيمة الجَمَالِيَّة لهذا العالم البديل إلى ما يدنو من مرتبة الحقيقة الصوفية تنحدر هذه القيمة إلى مرتبة الراحة المؤقتة، أو التسلية الممتعة، فيتعارض طرفاها تعارضًا حادًا، ليتصل أول الطرفين بهذا الملأ الأعلى الذى تعيش فيه الملائكة، ويتصل ثانى الطرفين بالراحة المؤقتة من عناء العمل، أو بالتسلية التى قد تنسينا بعض الأحزان. قد تكون الراحة المؤقتة «راحة خصبة... تعصم الإنسان من الفراغ الفارغ والجدب الذى يميت القلوب»[٢٤٤]. وقد تكون التسلية مفيدة، يكون معها الأدب مسليًا للناس «مريحًا... لا يشق عليهم ولا يكلفهم جهدًا... يمنحهم لذة هادئة... تصرفهم عن همومهم وتنسيهم أحزانهم بعض الشىء»[٢٤٥]. ولكن تظل الراحة والتسلية قرينتى لون يسير من التطهير، ولون من «اللهو البرىء... لا يخلو من عظة وعبرة»[٢٤٦]. قد يُبرر هذا اللهو على أساس حاجة الناس «إلى شىء من فنون التسلية، ليستعينوا بذلك على احتمال الحياة. والمضى فى جهادهم فى غير سأم أو ملل أو فتور»[٢٤٧]. وقد يبرر التطهير على أساس حاجة الإنسان إلى الأدب «حين يثقل الهم على نفسه، ويضطرب الحزن فى صدره، ويضيق بالحياة والأحياء»[٢٤٨]. ولكن يظل هذا التطهير وذلك اللهو البرىء قرينى طرف يتعارض التعارض كله مع الجمال الخالص الذى لا يقع إلا فى الملأ الأعلى، حيث يعيش الملائكة لا البشر.

٧ - ملاحظات أخيرة:

إن هذا التعارض - فى النهاية - يذكرنا بالتعارض الأوسع، وأعنى التعارض بين التغير والثبات، وبين التباين والتشابه، وبين الخاص والعام، وبين النسبى والمطلق، وبين الوحدة والكثرة. إنه التعارض الذى يقوم على طرفين متقابلين لا ينحل

التضاد بينهما، فى كل الأحوال، لتتحول ثنائيتهما إلى وحدة مركبة. وهو التعارض الذى تنطوى عليه بنية الصيغة النقدية كلها، عندما تضم هذه الصيغة مرايا المجتمع والفرد والإنسانية، على أساس من تجاور، يحفظ لكل مرآة عناصر تتضارب مع عناصر المرآة الأخرى.

ولو عدنا - من هذا المنظور - إلى طبيعة الجمال الفنى المطلق الذى يتردد فى طبقات الإنسانية كلها، ليحل فى كل جيل منها بمقدار، وحاولنا أن نكتشف العلاقة المتبادلة بينه وبين الشكل المتغير الذى يتجلى فيه، لاحظنا الحدة التى تفصل بين محتوى مطلق، مجرد، أشبه بالمثل الأفلاطونية. وبين شكل مادى متغير، أقرب إلى المظاهر المتكثرة لهذه المثل. وإذا بحثنا عن تحديد دقيق للطرف الأول - من حيث تعارضه مع الطرف الثانى - لم نجد سوى مطلقات غير محددة، تقودنا إلى الملأ الأعلى، وإلى ما فوق الزمان والمكان، فتنتهى إلى تحويل الحقيقة الأدبية إلى ما يشبه أن يكون حقيقة صوفية. وإذا بحثنا عن تحديد دقيق للطرف الثانى لم نجد سوى وصف بالغ العمومية «لهذا الشكل الفنى الخاص الذى يتشكل به الجمال الفنى».

وينعكس هذا التجاذب الحاد بين طرفى الثنائية على كل طرف على حدة. فيغدو محتوى الأدب - فى جانب منه - قرين مثل أعلى، أشبه بروح مطلق غير ملموس، بينما يغدو هذا المحتوى - فى جانب مقابل - قرين مجموعة من القيم الإنسانية الملموسة، فيحلق الأدب - فى جانبه الأول - داخل عالم الملائكة. ويتحرك نفس المحتوى - فى جانبة الثانى - داخل عالم البشر، ليتقارب مع «المعنى الفلسفى القيم» ويتصل بـ «فكرة، أو رأى، أو مسألة فلسفية أو خلقية أو اجتماعية»(٢٤٩). ويتعارض الشكل نفسه. فيغدو - فى جانب منه - أقرب إلى المظهر الذى يحتوى ما يشبه المثل الأفلاطونية. ويغدو - فى جانب مقابل - أقرب إلى «صورة الأدب» بمعناها البلاغى الذى يرد جمال الأدب إلى «ألفاظه وصوره، وهذه الأخيلة التى تثيرها ألفاظه وصوره»(٢٥٠).

هذا التعارض داخل كل طرف من ثنائية الجمال قرين التعارض بين طرفى الثنائية نفسها، وهو تعارض لا ينحل، لأنه يقوم على صيغة المجاورة التى تصل بين

عناصرها وصلاً خارجيًا لا يتجاوز التناقضات التحتية، ولذلك تؤدى المجاورة إلى إلغاء التجاوب التحتى بين «الفكرة التى تغزو العقل»، و «العاطفة التى تغزو الشعور»، و «الحركة التى تلذ الحس». وبقدر ما تفصل بينها فإنها تقسم العمل الأدبى نفسه إلى ما يشبه أدراجًا متراصة بين دفتى كتاب. يضاف إلى ذلك أن المجاورة تمزّق ذلك التوازن الذى يسعى الجمال الفنى إلى تحقيقه بين القوة الحيوية التى تدفع إلى النشاط، والقوة العاقلة التى تهدى إلى المعرفة، والضمير الذى يدفع إلى الخير. وبقدر ما تُبقى المجاورة على مفهوم «الملكات» تصل بين القوى الثلاث وصلاً خارجيًا، تحتفظ معه كل قوة بوحدتها وعزلتها.

إن الملكات التى يخاطبها الجمال الفنى تتراص مكانيًا بعلاقات المجاورة مثلما تتراص المرايا الثلاث مكانيًا داخل العلاقات نفسها، ولذلك يسمو الجمال الفنى إلى الملأ الأعلى ليقترن بمرآة الإنسانية، ويهبط إلى الملأ الأدنى ليقترن بمرآتى المجتمع والفرد، ولكن تحوله فى ارتفاعه يتضاد مع تحوله فى هبوطه. فيغدو مفهوم الجمال نفسه منقسمًا، ممزقًا، غامضًا.

عندئذ يقول طه حسين إن الأدب لا يكون إلا جميلاً لأن طبيعته تقتضى ذلك، فهو «لم يوجد إلا للسمو بالنفس، إلى حيث تشهد المشاهد الرفيعة من الجمال». ولكن ما إن يصل طه حسين إلى هذه المشاهد الرفيعة للجمال حتى يقول لقارئه:

> «لا تستطيع أن تحدد هذا الجمال ولا أن تعرف معرفة دقيقة من أين يأتى»[٢٥١].

قد يكون الحل أن نبحث عن هذا الجمال على مستوى التباين والمغايرة، أو مستوى الخاص والكثرة. فنبحث فى الصور التى تعكسها مرايا الأدباء ومرايا المجتمعات، وأن نبحث عن هذا الجمال على مستوى التشابه والثبات والعام والوحدة. فنتأمل هذه المشاهد الرفيعة من الجمال، منعكسة فى مرآة الإنسانية. أما البحث الأول فإنه ـ رغم اهتمامه بالقيمة المضافة ـ ينتهى إلى تحويل الأدب إلى محاكاة للشخصية أو محاكاة للحياة الاجتماعية. لكنه ـ على كل حال ـ ينطوى على حركة يمكن قياسها بمعنى من المعانى، وعلى استجابة يتحرك معها الناقد من العمل الأدبى إلى خارجه، فيقيس العمل ـ كصورة متخيلة ـ على أصل يكمن

فى شخصية الأديب أو فى المجتمع، ويتأمل الفارق بين الأصل وصورته لتأكيد هذه القيمة المضافة، التى تغدو قيمة جمالية بمعنى من المعانى.

ولكن هذه الحركة غير ممكنة فى تأمل المشاهد الرفيعة من الجمال، على المستوى الثابت والعام والمطلق لمرآة الإنسانية، إذ ليس هناك مجتمع محدد، يمكن رد صورة المرآة إليه، وليست هناك شخصية تاريخية يمكن المقارنة بين قسماتها وقسمات العمل الأدبى. ليس هناك سوى هذا المطلق، المثل الأعلى، الروح الخالد الذى يتردد فى طبقات الإنسانية كلها. ومن المستحيل قياس الصورة إلى أصلها من منظور هذا الروح أو المثل الأعلى، فكلاهما تجريد محض يصعب تحويله إلى تصور إجرائى فعّال، فى حركة النقد، فلا يبقى - والأمر كذلك - سوى «هذه اللذة المقدسة التى يخلقها الفن فينال بها القلوب والعقول»(٢٥٢).

إن هذه اللذة قد تحل المشكل، من حيث الظاهر على الأقل، فتؤكد لنا أن الجمال الفنى - وإن لم يدرك فى ذاته - يمكن أن يدرك من حيث آثاره فينا، وأن المثل الأعلى، وإن لم نلمسه ونصل إليه، يمكن أن نعثر على بعض عطاياه فى أعماقنا. عندئذ يقول طه حسين:

«ليس يعنينى من الأدب إلا أن يحدث فى نفسى ما يحدثه الأثر الفنى من هذا الشعور الرفيع بالجمال»(٢٥٣).

لكن هذا الحلّ يحوّل اتجاه الحركة النقدية للنقد نفسه، أعنى أن الناقد لن يتوجه من العمل الأدبى إلى الخارج حيث يقع الأديب والمجتمع، ولن يوازن بين صور المرايا وأصلها، بل يوازن بين صور المرايا وآثارها، فتتحول الأعمال الأدبية من معلولات لعلل ترتد إلى الأدباء والمجتمعات. لتصبح عللا لمعلولات تتخلق داخل الناقد نفسه، وتتصارع داخل العملية النقدية - لذلك - حركتان متجاورتان فى المكان. متعارضتان فى الاتجاه.

وينتقل طه حسين. فى الحركة الأولى. من العمل الأدبى إلى أصل قَبْلى سابق. يرتبط بالمجتمع أو شخصية الأديب، ليلمح العلاقة بين الصور المنعكسة فى مرايا المجتمعات والأدباء والأصل الذى تصوره هذه المرايا، فيحلل طه حسين عناصر الأعمال الأدبية من حيث علاقتها بهذا الأصل، ويحكم عليها من حيث تمثيلها

لهذا الأصل. وينتقل طه حسين ـ فى الحركة الثانية ـ من العمل الأدبى إلى الآثار التى يخلقها العمل فى نفسه. فيحلل الأعمال الأدبية من حيث هى علل لمعلولات تبزغ داخله، بوصفه قارئًا متلقيًا مستجيبًا، ويفسر الأعمال الأدبية من حيث علاقتها بالانفعالات التى تثيرها فى داخله، ويحكم عليها من حيث قوتها أو ضعفها فى إثارة هذه الانفعالات.

لنقل إن الحركة الأولى تصل طه حسين بتين وسانت بيف، وتمكنه ـ بوسيلة أو بأخرى ـ من أن يجاور بين أفكارهما وأفكار تراثه النقدى، وتمكنه من أن يجاور بين كارلو نالينو وابن خلدون وأوجست كونت، مثلما يجاور بين مفاهيم «نظرية التعبير» فى النقد الأوروبى ومفاهيم «اللفظ والمعنى» فى البلاغة العربية الموروثة. ومن الممكن ـ مع هذه المجاورة كلها ـ أن تتقارب هذه الحركة مع الوجودية وتتباعد عن الواقعية، وأن تناقش الوظيفة الاجتماعية للأدب، على نحو يجاور بينها وبين وظيفته التعبيرية، ليتجاور الجبر التاريخى لحركة المجتمعات مع الجبر النفسى لإبداع الأدباء. ولنقل إن الحركة الثانية تصل طه حسين بالنقاد الانطباعيين، من أمثال لومتر وأناتول فرانس وغيرهما. وتجاور بين أفكار هؤلاء النقاد والعناصر الانطباعية فى تراثنا النقدى، ابتداء من لغويى القرن الثانى للهجرة وانتهاء بسيد ابن على المرصفى.

ولكن بقدر ما تقوم حركتا العملية النقدية على التعارض، يصيب التعارض العملية النقدية بالتذبذب والتضارب، فى كل مستوى من مستوياتها، خصوصًا عندما تزداد حدة التعارض لتقترب من التناقض، أو تقع فيه. وعندئذ يوقع التعارض العملية النقدية فى أسر تمزق حاد بين طرفين متدابرين يتنازعانها. وبقدر ما تتحول العملية النقدية، فى الحركة الأولى، لتصبح قرينة قراءة شخصيات الأدباء وروح العصر من خلال الأعمال الأدبية، تتحول ـ فى الحركة الثانية ـ إلى قراءة الناقد لانطباعاته من خلال الأعمال الأدبية. وبقدر ما تصبح الأعمال الأدبية، فى الحركة الأولى، مرايا تعكس الأدباء والمجتمعات يتحول النقد نفسه، فى الحركة الثانية. ليصبح مرايا تعكس الناقد، وتصور نوازعه الذاتية، فنواجه مرايا الناقد بعد أن كنا نواجه مرايا الأدب.

الهوامش

(١) فلسفة ابن خلدون، ص ٨٥، ١١١.

(٢) نظام الأثينيين، ص: ٢١٥، ٢١٦.

(٣) «لقد آمن ابن خلدون ـ فى الحقيقة ـ بمبدأ الجبر التاريخى، ولنا الحق كله فى أن نعد أنه قد سبق مونتسكيو من تلك الوجهة». فلسفة ابن خلدون، ص: ٤٤.

(٤) حديث الأربعاء، ٢/ ٩٥.

(٥) تجديد ذكرى أبى العلاء، ص: ٢٨٢.

(٦) حديث الأربعاء، ٢/ ٣ – ٤.

(٧) من تاريخ الأدب العربى، ١/ ٤٦٧.

(٨) نظام الأثينيين، ص: ٢٢٥.

(٩) حديث الأربعاء، ٢/ ١٠.

(١٠) ألوان، ص: ١٣.

(١١) المصدر السابق، ص: ١٧.

(١٢) من تاريخ الأدب العربى، ١/ ٤٦٤.

(١٣) حديث الأربعاء، ٢/ ٩٠.

(١٤) ألوان، ص: ٥ – ٦.

(١٥) حديث الأربعاء، ١/ ٧٠.

(١٦) المصدر السابق، ١/ ٢٠٧.

(١٧) من تاريخ الأدب العربى ١/ ٦٣١.

(١٨) المصدر السابق ١/ ٦٥٠.

(١٩) المصدر السابق ٢/ ٩.

(٢٠) المصدر السابق ٢/ ١١.

(٢١) المصدر لسابق ٢/ ٥٧.

(٢٢) المصدر السابق ٢/ ٤٨.

(٢٣) من حديث الشعر والنثر، ص: ٥٤.

(٢٤) المصدر السابق، ص: ٨٨.

(٢٥) من تاريخ الأدب العربى، ٢/ ١٦.

(٢٦) من حديث الشعر والنثر، ص: ٥٦.

(٢٧) ألوان، ص ٢٩.

(٢٨) من تاريخ الأدب العربى، ١/ ٦٣٤ – ٦٣٥.

(٢٩) راجع:

١ ـ بلاشير، أبو الطيب المتنبى. دراسة فى التاريخ الأدبى، ترجمة إبراهيم الكيلانى، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٥. وقد صدر كتاب بلاشير ـ بالفرنسية ـ فى باريس عام ١٩٣٥.

٢ ـ محمود شاكر، المتنبى، المقتطف، يناير ١٩٣٦.

٣ ـ عبد الوهاب عزام، ذكرى أبى الطيب بعد ألف عام، بغداد، سبتمبر ١٩٣٦.

(٣٠) مع المتنبى، ص: ٢٧٩، وسأشير إلى بقية الاقتباسات فى المتن.

(٣١) حديث الأربعاء، ١/ ١١١.

(٣٢) المصدر السابق، ١/ ٧٠.

(٣٣) المصعر السابق، ١/ ٢٩٥.

(٣٤) من حديث الشعر والنثر، ص: ١٣١.

(٣٥) حديث الأربعاء، ١/ ٢٣٠.

(٣٦) ألوان، ص: ١٢.

(٣٧) المصدر السابق، ص: ١٣.

(٣٨) المصدر السابق، ص: ١٧.

(٣٩) المصدر السابق، ص: ١٦٦.

(٤٠) حديث الأربعاء، ٢/ ٨٤.

(٤١) المصدر السابق، ٢/ ٨٣.

(٤٢) المصدر السابق، ٢/ ٨٤.

(٤٣) المصدر السابق، ٢/ ٢٠.

(٤٤) على هامش السيرة، ص: ٧ – ٨.

(٤٥) ألوان، ص: ١٣.

(٤٦) حديث الأربعاء، ١/ ١٩.

(٤٧) المصدر السابق، ١/ ١٤٨.

(٤٨) المصدر السابق، ١/ ١٣٢.

(٤٩) المصدر السابق، ١/ ١٤١.
(٥٠) المصدر السابق، ٢/ ٩٣.
(٥١) المصدر السابق، ١/ ١٩.
(٥٢) المصدر السابق، ١/ ١٩٠.
(٥٣) المصدر السابق، ١/ ٢١٨.
(٥٤) حديث الأربعاء، ٢/ ١٩٣.
(٥٥) المصدر السابق، ٢/ ٩٣ - ٩٤.
(٥٦) من حديث الشعر والنثر، ص: ١٢٦.
(٥٧) المصدر السابق، ص: ٣٠.
(٥٨) المصدر السابق، ص: ١٠٨.
(٥٩) فلسفة ابن خلدون، ص: ١٦٦.
(٦٠) حافظ وشوقى، ص: ٤٥.
(٦١) راجع: فصول فى الأدب والنقد، ص: ٩٩ وما بعدها.
(٦٢) مستقبل الثقافة، ص: ٤٩٣.
(٦٣) فلسفة ابن خلدون ص: ٤٦ - ٤٨.
(٦٤) حديث الأربعاء، ٢/ ٦٨.
(٦٥) نقد وإصلاح، ص: ٦٩.
(٦٦) مستقبل الثقافة، ص: ٣٨ - ٣٩.
(٦٧) خصام ونقد، ص: ٤٤.
(٦٨) على هامش السيرة، ص: ٨.
(٦٩) رحلة الربيع والصيف، ص: ١٠٩.
(٧٠) المصدر السابق، ص: ١٠٨ - ١٠٩.
(٧١) مستقبل الثقافة، ص: ٤٩٢ - ٤٩٣.
(٧٢) فى الأدب الجاهلى. ص: ٣٥٢.
(٧٣) Albert Hourani, Arabic Thought in the Libcral Age, p. 328.
(٧٤) كتب ومؤلفون، ص ١١٣.
(٧٥) صحف مختارة، ص: ٥.
(٧٦) المصدر السابق، ص: ١٦.
(٧٧) المصدر السابق، ص: ٣٥.
(٧٨) قادة الفكر، ص: ٩٦.
(٧٩) المصدر السابق، ص: ٢٠.

(٨٠) المصدر السابق، ص: ١٤ - ١٥.
(٨١) أوديب تيسيوس، ص: ١٤.
(٨٢) صحف مختارة، ص: ٣٤.
(٨٣) المصدر السابق، ص: ٤٤.
(٨٤) المصدر السابق، ص: ١٦١.
(٨٥) المصدر السابق، ص: ١٦٢.
(٨٦) قادة الفكر، ص: ٢٠٩.
(٨٧) المصدر السابق، ص: ٣٥.
(٨٨) المصدر السابق، ص: ٤٠.
(٨٩) قادة الفكر، ص: ٨٣.
(٩٠) المصدر السابق، ص: ٩٠ - ٩١.
(٩١) المصدر السابق، ص: ١٢٧ - ١٢٨.
(٩٢) المصدر السابق، ص: ١٦٩.
(٩٣) المصدر السابق، ص: ١٩٣.
(٩٤) المصدر السابق، ص: ١٨٨.
(٩٥) المصدر السابق، ص: ١٨٩ - ١٩٠.
(٩٦) كتب ومؤلفون، ص: ٢٧٢.
(٩٧) قادة الفكر، ص: ١٩١.
(٩٨) المصدر السابق، ص: ١٩٢.
(٩٩) مصدر السابق، ص: ٢٠٨.
(١٠٠) المصدر السابق ص: ٢١٩.
(١٠١) المصدر السابق، ص: ٢١٥.
(١٠٢) المصدر السابق، ص: ٢١٤ - ٢١٥.
(١٠٣) المصدر السابق، ٢٤٨.
(١٠٤) حديث الأربعاء، ٢/ ٦٦.
(١٠٥) رحلة الربيع والصيف، ص: ١٠٩ - ١١٠.
(١٠٦) كتب ومؤلفون، ص: ١١٢ - ١١٣.
(١٠٧) من حديث الشعر والنثر، ص: ١١.
(١٠٨) المصدر السابق، ص: ١٣.
(١٠٩) كتب ومؤلفون، ص ٢٥٢.
(١١٠) المصدر السابق، ص: ٣٥٣.

(١١١) حديث الأربعاء، ٣/ ٧٦.
(١١٢) من حديث الشعر والنثر، ص: ١٩.
(١١٣) لحظات، ص: ١١٨.
(١١٤) من حديث الشعر والنثر، ص: ٢٠.
(١١٥) مستقبل الثقافة، ص: ٤٩٣.
(١١٦) فصول فى الأدب والنقد، ص: ٨٨ - ٨٩.
(١١٧) المصدر السابق، ص: ٥٤.
(١١٨) نقد وإصلاح، ص: ١٦٩.
(١١٩) فى الأدب الجاهلى. ص: ٢١.
(١٢٠) المصدر السابق. ص: ١٢٤.
(١٢١) المصدر السابق. ص: ١٩٥ - ١٩٦.
(١٢٢) المصدر السابق. ص: ١٢٥.
(١٢٣) من تاريخ الأدب العربى، ٢/ ٣٤.
(١٢٤) من حديث الشعر والنثر، ص: ١٨.
(١٢٥) مستقبل الثقافة، ص: ٣٩.
(١٢٦) فى الأدب الجاهلى، ص: ١٢٦ - ١٢٧.
(١٢٧) فلسفة ابن خلدون الاجتماعية، ص: ٤٤.
(١٢٨) قصص تمثيلية، ص: ٦٠٦.
(١٢٩) فى الأدب الجاهلى، ص: ٧٤.
(١٣٠) من بعيد، ص: ٢٤٦.
(١٣١) فى الأدب الجاهلى، ص: ٦٢.
(١٣٢) المصدر السابق، ص: ٦٥.
(١٣٣) ألوان، ص: ٥ - ٣٢.
(١٣٤) فصول فى الأدب والنقد. ص: ٩٩.
(١٣٥) مستقبل الثقافة، ص: ٤٩٠.
(١٣٦) فى الأدب الجاهلى، ص: ٣٥٤ - ٣٥٨.
(١٣٧) من حديث الشعر والنثر، ص: ١٧.
(١٣٨) حديث الأربعاء، ٢/ ٦.
(١٣٩) فى الأدب الجاهلى، ص: ١٢٥.
(١٤٠) حديث الأربعاء، ٢/ ٦.
(١٤١) المصدر السابق، ٢/ ١٦.

(١٤٢) من حديث الشعر والنثر، ص: ٢٣ - ٢٤.

(١٤٣) المصدر السابق، ص: ٣٩ - ٤٠.

(١٤٤) ألوان، ص: ٧.

(١٤٥) حديث الأربعاء. ٢/ ١٢.

(١٤٦) من حديث الشعر والنثر، ص: ١٠ - ١١.

(١٤٧) فى الأدب الجاهلى. ص: ١٩٥.

(١٤٨) كتب ومؤلفون، ص: ٢١٩ - ٢٢٠.

(١٤٩) قادة الفكر، ص: ١٩.

(١٥٠) من بعيد، ص: ٨٤ - ٨٥.

(١٥١) المصدر السابق، ص: ٩٠.

(١٥٢) حديث الأربعاء، ١/ ١٧٣.

(١٥٣) المصدر السابق، ١/ ٢١٨.

(١٥٤) فى الأدب الجاهلى، ص: ٧١ - ٧٢.

(١٥٥) حديث الأربعاء، ١/ ١٨٦. والأصل مقال نشر فى (١٠ سبتمبر سنة ١٩٢٤) فى جريدة السياسة.

(١٥٦) راجع تفاصيل نتائج الدراسات الاستشراقية فى:

Pierre Cachia, Taha Husayn, His Place in the Egyptian Literary Renaissance, pp. 145 - 149.

(١٥٧) فى الأدب الجاهلى، ص: ٢٢٢.

(١٥٨) حديث الأربعاء، ١/ ١٧٨.

(١٥٩) المصدر السابق، ٢/ ٦٨.

(١٦٠) المصدر السابق، ٢/ ٢٦.

(١٦١) راجع: المصدر السابق، ١/ ٣١١ - ٣١٢.

(١٦٢) نسمع: «ولو أنى أؤمن بالتناسخ لقلت إن نفس ابن أبى ربيعة قد مرت بها أطوار الحياة المختلفة فهذبتها تهذيبًا وصفتها تصفية، ثم تمثلت فى هذا العصر الحديث فى شخص بيبرلونى فكتب ما كتب بيبرلونى» حديث الأربعاء، ١/ ٣١١ - ٣١٢.

(١٦٣) من حديث الشعر والنثر، ص: ١٠٦ - ١٠٧.

(١٦٤) المصدر السابق، ص: ١٠٧.

(١٦٥) مع أبى العلاء فى سجنه، ص: ٢.

(١٦٦) ألوان، ص: ٢٦٦.

(١٦٧) المرجع السابق، ص: ١١٥.

(١٦٨) راجع: ألوان، ص: ١٦٤ - ١٨٧.
(١٦٩) المصدر السابق، ص: ١٠٥ - ١١٥.
(١٧٠) المصدر السابق، ص: ٢٦٦.
(١٧١) كتب ومؤلفون، ص: ١٣٩.
(١٧٢) محمود المسعدى، السد (التذييل)، ص: ٢٤٠.
(١٧٣) من لغو الصيف إلى جد الشتاء، ص: ٣٤٥.
(١٧٤) حديث الأربعاء، ١/ ١٧٩.
(١٧٥) المصدر السابق، ١/ ١٥٢.
(١٧٦) المصدر السابق، ٢/ ١٢٠.
(١٧٧) فى الأدب الجاهلى، ص: ٣٥٣.
(١٧٨) من أدب التمثيل، ص: ١٧٦.
(١٧٩) جنة الشوك، ص: ١٨.
(١٨٠) صحف مختارة، ص: ٣٤.
(١٨١) حديث الأربعاء، ٣/ ٧٦.
(١٨٢) فصول فى الأدب والنقد، ص: ١٤٥.
(١٨٣) القدر، ص: ٧.
(١٨٤) كتب ومؤلفون، ص: ١٩٦.
(١٨٥) المصدر السابق، ص: ١٩٦.
(١٨٦) من أدب التمثيل، ص: ١٥١.
(١٨٧) لحظات، ص: ١٢١.
(١٨٨) صوت باريس، ص: ٥٧٢.
(١٨٩) لحظات، ص: ٢٤٩.
(١٩٠) من أدب التمثيل، ص: ١٤٩ - ١٥٠.
(١٩١) قصص تمثيلية، ص: ٦٣٨.
(١٩٢) من أدب التمثيل. ص: ١٧٨.
(١٩٣) لحظات، ص: ١٥٧.
(١٩٤) ألوان، ص: ١١٥.
(١٩٥) القدر، ص: ٩.
(١٩٦) كتب ومؤلفون، ص: ١٩٧.
(١٩٧) حافظ وشوقى، ص: ٣ ـ ٤.
(١٩٨) المرجع السابق، ص: ١٤.

(١٩٩) المرجع السابق، ص: ٢١ - ٢٢.
(٢٠٠) خصام ونقد، ص: ٥٢.
(٢٠١) القصر المسحور، ص: ١٠٣.
(٢٠٢) حافظ وشوقى، ص: ٢١ - ٢٢.
(٢٠٣) المرجع السابق، ص: ٣٨ - ٣٩.
(٢٠٤) أحاديث، ص: ١٩.
(٢٠٥) حافظ وشوقى، ص: ٢٦ - ٢٧.
(٢٠٦) راجع فهم طه حسين للمُثُل، قادة الفكر، ص: ١٤١.
(٢٠٧) من لغو الصيف، ص: ٦٦.
(٢٠٨) قصص تمثيلية، ص: ٦١٤.
(٢٠٩) لحظات، ص: ١٦٤.
(٢١٠) خصام ونقد، ص: ٦٣.
(٢١١) ألوان، ص: ٦١.
(٢١٢) خصام ونقد، ص: ٨٥.
(٢١٣) صوت باريس، ص: ٤٩٦.
(٢١٤) أحلام شهرزاد، ص: ١٣٠.
(٢١٥) لحظات، ص: ٢٤٨.
(٢١٦) أوديب تيسيوس، ص: ٤.
(٢١٧) نقد وإصلاح، ص: ٧٨.
(٢١٨) خصام ونقد، ص: ١١٩.
(٢١٩) بين بين، ص: ٤٢٩.
(٢٢٠) قصص تمثيلية. ص: ٥٧٩.
ربما كان من المفيد أن أشير إلى الأصول الأرسطية لهذا الفهم، وصلتها بمفهوم أرسطو عن «المحتمل» و «الممكن بالضرورة» ولكن طه حسين يضفر الأصول الأرسطية مع غيرها من الأصول الأفلاطونية ليصل إلى توليفته الخاصة، المرتبطة ـ فى النهاية ـ بصيغة المجاورة.
(٢٢١) أحلام شهرزاد، ص: ١٣٢.
(٢٢٢) صوت باريس. ص: ٧١٩.
(٢٢٣) قصص تمثيلية، ص: ٦٧٠.
(٢٢٤) المصدر السابق، ص: ٦٥١.
(٢٢٥) صوت باريس، ص: ٧٤١.

(٢٢٦) لحظات، ٢٦١.

(٢٢٧) فصول فى الأدب والنقد، ص: ٥٢.

(٢٢٨) ألوان، ص: ٣٦٥.

(٢٢٩) لحظات، ص: ١٧٩.

(٢٣٠) المصدر السابق، ص: ٢٣٥.

(٢٣١) قصص تمثيلية، ص: ٦٧٣ - ٦٧٤ ، ورحلة الربيع والصيف، ص: ٥٨.

(٢٣٢) نقد وإصلاح، ص: ٧٨.

(٢٣٣) أحلام شهرزاد، ص: ٢٥.

(٢٣٤) حافظ وشوقى، ص: ١٣٦.

(٢٣٥) أحاديث، ص: ١٧ : ٢٤.

(٢٣٦) انظر: من لغو الصيف، ص: ٣٢٠ - ٣٢٢.

(١٣٧) راجع: فصول فى الأدب والنقد، ص: ٧٨.

(٢٣٨) لحظات، ص: ٢٦١.

(٢٣٩) كتب ومؤلفون، ص: ٢١٧.

(٢٤٠) ألوان، ص: ٢٢٧ - ٢٢٨.

(٢٤١) أحلام شهرزاد، ص: ٨٣.

(٢٤٢) فصول فى الأدب والنقد، ص: ١٣٩.

(٢٤٣) خصام ونقد، ص: ٢٠٨ - ٢٠٩.

(٢٤٤) القدر، ص: ٦.

(٢٤٥) من أدب التمثيل، ص: ٦٠.

(٢٤٦) صوت باريس، ص: ٤٣٦.

(٢٤٧) ألوان، ص: ٨، ٢.

(٢٤٨) حديث الأربعاء، ٣/ ١٨٤.

(٢٤٩) لحظات، ص: ٢٢٣.

(٢٥٠) خصام ونقد، ص: ٨٤.

(٢٥١) المصدر السابق، ص: ٨٥ - ٨٦.

(٢٥٢) لحظات، ص: ٢٣٥.

(٢٥٣) خصام ونقد، ص: ٨٦.

القسم الثانى | مرايا الناقد

«الناقد مرآة صافية واضحة كأحسن ما يكون الصفاء والوضوح والجلاء.
وهذه المرآة تعكس صورة الأديب نفسه كما تعكس صورة الناقد».

«فصول فى الأدب والنقد»

١ بين الأدب والنقد

«وفى الحق إنى أميل إلى أن أقسم الأدب إلى قسمين، أدب المنشئين وأدب الناقدين الدارسين، أو قل أدب الكتاب والشعراء وأدب العلماء من المؤرخين والناقدين».

«من بعيد»

العلاقة بين الأدب والنقد ـ عند طه حسين ـ علاقة أشبه بالعلاقة بين مرآتين متقابلتين، تشترك كلتاهما فى خاصية الانعكاس، وتشترك كلتاهما فيما يمكن أن تنقله إحداهما إلى الأخرى. ذلك لأن الأدب يعبر عن شخصية الأديب، ويعبر عن عصره، فهو مرآة لهما، مثلما هو مرآة للمثل الأعلى الذى تطمح إليه الإنسانية. والنقد ـ فيما يفهمه طه حسين ـ تعبير عن شخصية الناقد، وتعبير عن عصره، فهو مرآة لكليهما على السواء، مثلما هو تجسيد للسعى وراء المثل الأعلى الذى تطمح إليه الإنسانية. وإذا كانت البداية الفردية لمرآة الأدب ترتبط بعملية وجدانية، تصدر صدوراً طبيعيا عن انفعالات فردية، فإن بداية العملية النقدية لا تختلف جذريا عن هذه العملية الوجدانية. إن ما يحرك الأديب هو ما يحرك الناقد، على أساس من حركة هذه العملية الوجدانية التى تنتج أدبا فى حالة الأديب، وتنتج نقدا فى حالة الناقد.

قد يتخذ الأديب من «طبائع الأشياء وحقائقها» «مادة» لأدبه و«موضوعا» لإنتاجه، ويتخذ الناقد «صور الأشياء ونماذجها»، أى الأدب نفسه، مادة لنقده وموضوعًا لإنتاجه، ولكن يظل كلاهما ـ فيما يرى طه حسين ـ مماثلا للآخر ونظيرا له؛ ذلك لأن كليهما ينفعل بما يكتب، ولا يكتب إلا تحت وطأة مؤثر قوى، يثير مشاعره وأحاسيسه، كما أن كليهما يجد اللذة والمتاع فى الكتابة؛ لأنها تخلصه من عبء انفعالاته الضاغطة بالتعبير عنها، بل إن كليهما يجد اللذة والمتاع فى تأثر القراء به وفهمهم عنه؛ ولذلك فإن ما ينتجه كلاهما، من نقد أو أدب هو مرآة لصاحبه. تعكس صورته الخاصة مثلما تعكس عصره وطموحاته الإنسانية.

وإذا كانت مرآة الأدب تعكس جوانب ثلاثة، هى المبدع والمجتمع والقيم الإنسانية المرتبطة بالمثل الأعلى، فإن مرآة النقد تعكس هذه الجوانب. ولكن من زاوية مغايرة فحسب. يقول طه حسين:

«الناقد آخر الأمر أديب بأدق معانى الكلمة. والنقد آخر الأمر أدب بأصح معانى الكلمة أيضاً. وربما أتيحت للناقد مزايا لا تتاح للأديب المنشئ؛ فالناقد مرآة لقرائه كالأديب، والقراء مرآة للناقد كما أنهم مرآة للأديب أيضاً. ولكن الناقد مرآة صافية واضحة جلية، كأحسن ما يكون الصفاء والوضوح والجلاء. وهذه المرآة تعكس صورة الأديب نفسه كما تعكس صورة الناقد. فالصفحة من النقد الخليق بهذا الاسم مجتمع من الصور لهذه النفسيات الثلاث. نفسية المنشئ المؤثر، ونفسية القارئ المتأثر، ونفسية الناقد الذى يقضى بينهما.»[1].

ومن الممكن أن نستبدل ـ فى النص السابق ـ المجتمع بالقراء، دون أن يتغير المعنى كثيراً؛ ذلك لأن الأديب يتوجه بأدبه إلى قراء يعيش معهم فى مجتمع واحد. وإذا تم هذا التعديل أمكن لنا أن نقول، دون أن نتباعد عن مجرى تفكير طه حسين، إن النقد الخليق بهذا الاسم جماع من الصور لنفسية المنشئ، ونفسية المجتمع، ونفسية الناقد. ويمثل ذلك يحدث نوع من التوازى، بين ما تعكسه مرآة الناقد، وما تعكسه مرآة الأدب. فإذا تصورنا مرآتين توازى إحداهما الأخرى على نحو ما، بحيث يمكن للثانية أن تعكس ما فى صفحة الأولى، قلنا: إن النقد لا بد أن يصور شخصية المبدع، التى يعكسها الأدب، كما إنه يصور المجتمع الذى استجاب إليه الأديب، أو الذى استجاب إلى الأديب، وأخيرا يصور الجمال الذى ينطوى عليه الأدب، والذى لا يتجلى إلا من خلال صفحة إحساس الناقد وذوقه. وما دام الجمال لا يحدَّد، وليس له أى وجود مادى، فلا سبيل إلى معرفته إلا بآثاره التى يخلفها فى ذوق الناقد، أو شعوره، أو صفحة إحساسه. وبذلك يكون النقد مرآة لنفسية الناقد مثلما هو مرآة للأديب.

وما دام الأمر كذلك فلا بد أن يعكس النقد الأدبى ـ فيما يرى طه حسين ـ جانبين منفصلين فى الظاهر، متداخلين فى الواقع، وهما نفسية الأديب الذى أنشأ العمل الأدبى، ونفسية الناقد الذى أنشأ العمل النقدى. وما دمنا قد دخلنا فى المنطقة النفسية للناقد فقد دخلنا فى منطقة الأدب، على نحو ما يفهمه طه

حسين، ليغدو النقد نوعا آخر من أنواع الأدب، يختلف عنه فى الدرجة، ولكنه لا يختلف عنه فى الكيف، فيعتمد النقد على الذوق أكثر مما يعتمد على الفهم، ويتوسل بالعواطف أكثر مما يتوسل بالعقل.

قد تتميز مرآة النقد الأدبى بتعدد الجوانب التى تعكسها، خصوصا عندما تضم الصور المرتسمة على صفحتها نفسية الناقد إلى نفسية الأديب والقارئ، ولكن هذا التميز نفسه يؤكد الطبيعة الأدبية للنقد الأدبى، فيؤكد اعتماد الناقد على انفعلات مماثلة لانفعالات الأديب. وقد يلحق عمل الناقد عمل الأديب، أو يعقبه فى الزمان، لأن الناقد لا يكتب إلا عن أعمال أدبية موجودة سلفا، ولكن العلِّية الوجدانية التى تحرك كلا من الناقد والأديب تشكل أساسا ثابتا لعملية واحدة فى جوهرها، مختلفة فى مظهرها؛ فالهزة الانفعالية إزاء مثير من المثيرات، وما ينتج عنها من استجابة تتمثل فى كتابة، فضلا عما يعقب الكتابة من إحساس بالراحة أو اللذة، كلها أشياء متحدة فى حالتى الأدب والنقد، كل ما فى الأمر أن معلول الهزة الانفعالية فى الحالة الأولى، وهو الأدب، قد صار علة لهزة انفعالية مماثلة تنتج النقد الأدبى، فى الحالة الثانية. أما جوهر العلاقة السببية، أو العلِّية، ونتائجها فيظل واحدا فى الحالتين.

٢ ـ الأدب الإنشائى والأدب الوصفى:

ولذلك يقول طه حسين: إن الأدب هو «مأثور الكلام وما يتصل به لتفسيره وتذوقه»[٢]. ويعنى بهذا التعريف أن «الأدب» مصطلح يشمل لونين من النشاط، لكنه يجمع بينهما جمعا، لا ينفصل فيه أحدهما عن الآخر.

أما النشاط الأول فهو ما يسميه طه حسين «الأدب الإنشائى»، وأما النشاط الثانى فهو «الأدب الوصفى». ويشير المصطلح الأول إلى الأدب، من حيث هو آثار يحدثها صاحبها، لا يريد بها إلا الجمال الفنى فى نفسه، أى «لا يريد بها إلا أن يصف شعورًا أو إحساسا أحسه أو خاطرا خطر له، فى لفظ يلائمه رقة ولينًا وعذوبة، أو روعة وعنفا وخشونة ». ويؤكد طه حسين أن هذا «الأدب الإنشائى»، الذى ينقسم إلى شعر ونثر، ينتجه الكتاب والشعراء، لا لأنهم يريدون أن ينتجوه،

بل لأنهم مضطرون إلى إنتاجه اضطرارا، بحكم ملكاتهم الفنية التى فطرهم الله عليها؛ ولذلك فهو «هذه الآثار التى تصدر عن صاحبها، كما يصدر التغريد عن الطائر الغرد، وكما ينبعث العرف من الزهرة الأرجة، وكما ينبعث الضوء عن الشمس المضيئة. هو هذه الآثار التى تمثل نحوا من أنحاء الحياة الإنسانية». أما «الأدب الوصفى» فإنه لا يتناول الأشياء من حيث هى، وإنما من حيث ما تتجلى فى أدب إنشائى، بمعنى أن الأدب ـ الوصفى:

«لا يتناول الطبيعة وجماله، ولا يتناول العاطفة وحرارتها، لا يتناول الرضا ولا السخط. لا يتناول الفرح ولا الحزن. وإنما يتناول الأدب الإنشائى الذى يمثل هذه الأشياء تمثيلا مباشرا. كما يقولون. وهو يتناول هذا الأدب الإنشائى مفسرا حينا، ومحللا حينا، ومؤرخا حينا آخر»[٣].

وما يعنينا من «الأدب الوصفى» ـ فى هذا المجال ـ هو انقسامه إلى نوعين أو قسمين هما: تاريخ الأدب والنقد الأدبى. وإذا كان النوع الأول يركز على البعد التاريخى للأدب الإنشائى، عندما يتعامل مع الأعمال الأدبية باعتبارها مرايا لعصورها المتميزة، وللأفراد الذين أنتجوها داخل هذه العصور، فإن النقد الأدبى يتعامل مع هذه الأعمال عاكسا قيمتها التى تتجاوز العصور التاريخية لها، فتصل بينها وبين قارئ متميز، أو قراء متميزين، فى عصور أخرى، على أساس من هذه الهزة الانفعالية التى تصل بين القلوب فى كل زمان ومكان.

ولا يعنى هذا أن طه حسين يميز تمييزا حاسما بين «تاريخ الأدب» و«النقد الأدبى» فالحق أنه يمزج بينهما ـ غير مرة ـ مزجا لا يقل الخلط فيه عن عدم التحديد، ولكنه يدرك ـ على أية حال ـ أن «التاريخ الأدبى» لا يمكن أن ينهض إلا على أساس النقد الأدبى. ذلك لأن من يبحث فى قصائد عصر من العصور، لا بد له أن يحدد موضوعها بنفس القدر الذى يحدد أسلوبها وقيمتها الفنية، وذلك كى يستطيع أن يحدد مكانتها من الشعر المعاصر لها، والشعر الذي جاء بعدها، وأخيرا الصلة بينها وبين الشاعر نفسه أو الشعراء الذين أنتجوها، والصلة بينها وبين نفوس الذين قيلت بينهم.

قد يعتمد التاريخ الأدبى على «المقياس السياسى» الذى يتخذ الحياة السياسية وسيلة إلى فهم الحياة الأدبية، وقد يعتمد ـ بالمثل ـ على «المقياس العلمى»، حين

يحاول المؤرخ التوصل بمناهج العلوم المختلفة، خصوصا علم التاريخ أو الاجتماع أو النفس، لفهم ظاهرة الأدب فى تعاقبها التاريخى، أو فى تخلقها الفردى أو الاجتماعى، ودرسها درسًا أقرب إلى الموضوعية، أعنى تلك الموضوعية التى يحاول المؤرخ الأدبى - معها - التشبه بموضوعية العلوم الخالصة، على نحو ما كانت تفهم فى القرن التاسع عشر. ولكن طه حسين يشك الشك كله فى جدوى الاعتماد المطلق على هذين المقياسين، ويؤكد - فى مواجهتهما - «المقياس الأدبى»، ملحا على أن الأدب:

«ينبغى أن يدرس... لنفسه وفى نفسه، من حيث هو ظاهرة مستقلة، يمكن أن تؤخذ من حيث هى، وتحدد لها عصورها الأدبية الخالصة»[٤]

ولا يعنى ذلك - من منظور طه حسين - التجاهل الكامل للمقاييس العلمية أو السياسية فى تاريخ الأدب، وإنما يعنى ضرورة اعتماد تاريخ الأدب على هذه المقاييس كلها مجتمعة، والتركيز - بوجه خاص - على المقاييس الأدبية الخالصة، خصوصا تلك التى تعتمد على الذوق، وتستند إلى الاستجابة الفردية؛ ولذلك يؤكد طه حسين أن تاريخ الأدب يجب «أن يجتنب الإغراق فى العلم، كما يجب أن يجتنب الإغراق فى الفن، وأن يتخذ لنفسه بين الأمرين سبيلا وسطا».[٥]

ويبدأ الجانب «العلمى» - فى تاريخ الأدب - عندما يحاول دارس الأدب استخدام معارف محددة، لا بد له أن يتقنها وينتفع بها، خصوصا تلك المعارف التى تنطوى عليها علوم اللغة والتاريخ وما أشبه[٦]. ويشمل هذا الجانب تحقيق النص، وتوثيقه، واستخلاص خصائصه اللغوية أو النحوية أو البيانية. ويقترب هذا الجانب من نهايته عندما يبدأ الدارس فى تلمس شخصية الكاتب أو الشاعر، وما يستلزمه ذلك من اكتشاف هذه الشخصية، فيما ترك الكاتب أو الشاعر من آثار، بل فيما يمكن أن يكون له من صدى فى آثار غيره من المعاصرين له، أو آثار من جاءوا بعده. وقد يحتاج الأمر إلى تلمس آثار الذين سبقوا هذا الكاتب، فمهدوا لوجوده وتفوقه، وأعدوا المؤثرات المختلفة التى عملت على تكوين مزاجه وطبعه. ويصل هذا الجانب إلى نهايته، بتحقيق الصلة بين هذا الشاعر أو الكاتب وبين عصره وبيئته وجنسه، وتحقيق ما بينه وبين هذه المؤثرات من تفاعل.

ويبدأ الجانب الفنى ـ فى تاريخ الأدب ـ عندما يلح الدارس على منطقة القيمة فى نصوص هذا الكاتب أو الشاعر، فيحاول اكتشاف جوانب الجمال فى آثاره، وما يمكن أن تحدثه فى الآخرين من لذة، أو تثير فيهم من شعور، ويؤكد طه حسين أن هذا الجانب الفنى الخالص من تاريخ الأدب هو النقد الأدبى. وهو جانب يعتمد، أساسا، على الذوق الفردى، وعلى شخصية الدارس. ومن المؤكد ـ عند طه حسين ـ أن الدارس فى هذه المنطقة الفنية من تاريخ الأدب ليس عالما، بل لا ينبغى له أن يكون عالما:

«فمهما احاول أن اكون موضوعيًا ـ إذا صح هذا التعبير ـ فلن أستطيع أن أستحسن القصيدة من شعر أبى نواس إلا إذا لاءمت نفسى ووافقت عاطفتى وهواى، ولم تنقل على طبعى ولم ينفر منها مزاجى الخاص»(٧).

إن دارس الأدب عالم ـ أو مؤرخ ـ حين يستكشف لنا النص، ويضبطه، ويحققه ويفسره من الوجهة النحوية واللغوية، وعندما يؤكد لنا أن هذا النص صحيح من هذه الوجهة أو غير صحيح، ولكن هذا الدارس ليس عالما، ولا مؤرخا للأدب، حين يدلنا على مواضع الجمال الفنى من النص أو العمل الأدبى. إنه ناقد يعتمد على ذوقه الفردى، وعلى عواطفه الخاصة التى يثيرها العمل. وإذا كنا نستطيع أن نناقش العالم، أو مؤرخ الأدب، بالعودة إلى الوثائق التى يُعَوِّل عليها، والوقائع التى يعتمد عليها، والحقائق التاريخية أو اللغوية التى يلفتنا إليها، فإننا لا نستطيع أن نناقش الناقد الأدبى فيما يقدمه إلينا، ذلك لأنه لا يعتمد على حقائق خالصة، ولا يقدم إلينا من الأقوال ما يقبل الصدق أو الكذب، وإنما يقدم إلينا تذوقه الفردى الذى تحركه العواطف. وليس علينا ـ والأمر كذلك ـ أن نقبل ما يقوله أو ننكره، من منظور الصدق أو الكذب بمعناهما المنطقى، بل ننظر ـ فحسب ـ فيما جاء به، فإذا وافق هوانا وعواطفنا فذاك، وإن لم يوافق هوانا وعواطفنا فلنا ذوقنا الخاص الذى يختلف عن ذوقه.

ومعنى هذا كله أن «النقد الأدبى» و«التاريخ الأدبى» ـ عند طه حسين ـ يمثلان مرحلتين متعاقبتين متداخلتين فى الوقت نفسه. إن الجانب العلمى الخالص يسبق الجانب الفنى الخالص. ولكن هذا الجانب الفنى مُتضمَّن ـ مع ذلك ـ فى

الجانب العلمى، والعكس صحيح، لذلك يبدو النقد الأدبى ـ عند طه حسين ـ وكأنه الجانب الفنى من تاريخ الأدب، ويبدو التاريخ الأدبى ـ غير مرة ـ وكأنه مرادف للنقد الأدبى. وإذا تجاور طه حسين التداخل بين الجانبين، ليفهمهما بوصفهما مرحلتين متعاقبتين، أكد أن الجانب العلمى من تاريخ الأدب يعتمد على العقل، بينما يعتمد الجانب الفنى ـ أى النقد الأدبى ـ على العواطف أو الشعور. وإذا كانت أداة المرحلة الأولى هى التحليل القائم على العقل، فأداة المرحلة الثانية هى الذوق القائم على الشعور. وإذا كانت الغاية من المرحلة الأولى هى الفهم فإن الغاية من المرحلة الثانية هى اللذة، ولذلك فأنت ـ فيما يقول طه حسين ـ «تنقد الشاعر لتفهم شخصيته أولا، ثم جماعته أو عصره أو بيئته أو هذا كله ثانيا. وهناك شىء ثالث تقصد إليه حين تقرأ الشعر وتحاول نقده، وهو اللذة»(٨).

ولكن التداخل بين المرحلتين المتعاقبتين ـ ومن ثم التداخل بين «التاريخ الأدبى» و«النقد الأدبى» ـ يعود إلى الظهور فى مواضع كثيرة، خصوصا عندما يعترف طه حسين أن شخصية الدارس ـ ومن ثم ذوقه ـ تتدخل حتى فى أشد الجوانب العلمية من تاريخ الأدب(٩). ولذلك يظل الفارق الأساسى بين «التاريخ الأدبى» و«النقد الأدبى» فارقا تقريبيًا. يعتمد على تغليب الموضوعية والفهم فيما يسميه طه حسين «الجانب العلمى» من تاريخ الأدب، وتغليب الذاتية والذوق فيما يسميه طه حسين «الجانب الفنى». ويبدو أن هذا التمييز التقريبى هو الذى سمح لطه حسين بالتعميم، وجعله يضم ـ فى صيغة المجاورة ـ «التاريخ الأدبى» إلى «النقد الأدبى»، فى منطقة «الأدب الوصفى» التى تتميز ـ بدورها ـ عن «الأدب الإنشائى». بما فيها من مزاج حسن بين العلم والفن، وما فيها من توازن بين الفهم والذوق؛ فبذاك ـ وحده ـ يتميز «الأدب الوصفى» ـ فى مجمله ـ عن «الأدبى الإنشائى» الذى هو فن خالص، يفسده العلم إن دخل فيه.

قد يُعَكِّر هذا التعميم على الفارق «العلمى» الذى يميز «الأدب الوصفى» عن «الأدب الإنشائى»؛ ذلك لأن «المزاج الحسن من العلم والذوق» الذى يتحقق فى الأول، لن يتوافق مع المزاج الخالص من «الذوق والعواطف» الذى يتحقق فى

الثانى. وقد يجعل هذا التعميم من صيغة المجاورة ـ التى تضم الأدبين المتعارضين ـ صيغة هشة، يعكّر فيها المختلف على المؤتلف، ولكن التعميم يسمح لطه حسين ـ على الأقل ـ أن يؤكد أن قوام الأدبين ـ الإنشائى والوصفى ـ هو «شخصية الأديب، التى يجب أن تظهر فى كل ما يصدر عنه صدوراً واضحا». مثلما يؤكد أن «قوام الأدبين أيضا اتصال الأديب بعصره اتصالا يمكّن من تمثيل ذوقه الفنى إن كان منشئا، وحياته العقلية إنْ كان ناقدا أو مؤرخا... وإنما الأديب المنشئ من يقرأ معاصروه أدبه فيرون فيه أنفسهم، وإنما الأديب الناقد من يقرأ معاصروه نقده فلا يشعرون بأن بينهم وبينه بعد ما بينهم وبين القدماء» (١٠).

وقد تنطوى هذه التسوية بين ناتج «شخصية الأديب» و«شخصية الناقد» على ما يشبه أن يكون تمايزا بين تمثيل أدبهما لعصرهما، على مستوى «الذوق الفنى» فى حالة الأديب، ومستوى «الحياة العقلية» فى حالة الناقد. ولكن هذين المستويين المتمايزين يتبادلان موقعهما ، ذلك لأن تمثيل «الذوق الفنى»، فى حالة الأديب، ينطوى على تمثيل «الحياة العقلية». ولولا ذلك لما كان أبو نواس ـ مثلا ـ «مرآة للعصر الذى كان يعيش فيه». وينطوى تمثيل «الحياة العقلية»، فى حالة الناقد، على تمثيل الذوق الفنى، ولولا ذلك لما كان المُعَوَّلُ فى النقد على العواطف، ولما كانت أداته الذوق، وغايته اللذة.

إن المغزى الذى تنطوى عليه هذه التسوية، على أية حال، هو عدم التمييز المحدد بين «تاريخ الأدب» و«النقد الأدبى». ويقترن بهذا المغزى تسليم مهم مؤداه عدم إمكانية استقلال «الأدب الوصفى» ـ بقسميه ـ عن الأدب الإنشائى. يقول طه حسين:

> «إن تاريخ الآداب لا يستطيع أن يستقل. ولا أن يكون علما منفصلا قائما بنفسه، بينه وبين الحياة الأدبية من البعد مثل ما بين التاريخ السياسى والحياة السياسية. فأنا أفهم حق الفهم أن الثورة الفرنسية شىء وتاريخ هذه الثورة شىء آخر. وأفهم حق الفهم أن الحركة البروتستنتية شىء وتاريخها شىء آخر. ولا أستطيع أن أعد تاريخ الثورة الفرنسية ثورة، ولاتاريخ الحركة البروتستنتية حركة بروتستنتية، بل أفهم حق الفهم أن يضع تاريخ الثورة ويتقنه أشد الناس بغضا للثورة، وأن يضع تاريخ الحركة البروتستنتية ويتقنه

أشد الناس انصرافا عن البروتستنتية. ولكن الأمر فى تاريخ الأدب ليس على هذا النحو؛ فأنت توافقنى على أنه مستحيل أن يؤرخ الآداب غير الأديب، كما أرّخ الثورة غير الثائر، وكما يستطيع الملحدون أن يؤرخوا الديانات. ذلك لأن تاريخ الأدب لا يستطيع أن يعتمد على مناهج البحث العلمى وحدها. وإنما هو مضطر معها إلى الذوق؛ هو مضطر معها إلى هذه الملكات الشخصية الفردية التى يجتهد العالم فى أن يتحلل منها، فتاريخ الأدب إذن أدب فى نفسه من جهة، لأنه يتأثر بما يتأثر به مأثور الكلام من الذوق وهذه المؤثرات الفنية المختلفة . وتاريخ الأدب علم من جهة أخرى، ولكنه لا يستطيع أن يكون علما موضوعيا Objectif كما يقول أصحاب العلم. وإنما هو بحث ذاتى Subjectif من وجوه كثيرة. هو إذن شىء وسط بين العلم الخالص والأدب الخالص : فيه موضوعية العلم. وفيه ذاتية الأدب»[11].

ومن الواضح أننا نعود ـ فى هذا النص الطويل ـ إلى الخلط ـ مرة أخرى ـ بين «تاريخ الأدب» و«النقد الأدبى»، وأهم من هذا الخلط دعوى عدم الاستقلال بين كلا النشاطين على السواء، بوصفهما أدبا وصفيا، وبين الأدب الإنشائى . ومن الواضح أن دعوى «عدم الاستقلال» هذه تتناقض مع ما ينادى به طه حسين نفسه، عندما يقول: «فلتكن قاعدتنا أن الأدب... علم يدرس لنفسه»[12]. إذ لو صح أن «علم الأدب» يدرس لنفسه فلماذا لا يصح أن يدرس مستقلا عن موضوعه وهو الأدب؟

والحق أن الفارق بين «الأدب» من ناحية، و«تاريخ الأدب» و«النقد الأدبى» من ناحية ثانية، أشبه بالفارق بين التاريخ السياسى والحياة السياسية، على عكس ما يذهب طه حسين. والأساس النظرى الذى يفصل بين تاريخ الثورة الفرنسية، أو تاريخ الحركة البروتستنتية، وبينهما معا، هو نفسه الأساس الذى يميز كلا من النقد الأدبى وتاريخ الأدب عن الأدب نفسه. الفارق ـ من هذا المنظور ـ هو الفارق بين «موضوع» العلم ومنهجه، ذلك لأن الثورة الفرنسية فى ذاتها لا تختلف عن الحركة البروتستنتية، من حيث هما «موضوع» يُعالج من خلال منهج تاريخى، ينطوى على موقف من معطيات الموضوع، مثلما ينطوى على إجراءات فى التعامل معها. والأدب ـ من المنظور نفسه ـ أيا كان، وفى أى عصر كان، ومهما كان المؤلف،

موضوع يعالج من خلال منهج تاريخى ـ فى حالة تاريخ الأدب ـ أو منهج نقدى، فى حالة النقد. وأعنى منهجا ينطوى ـ بداهة ـ على موقف من معطيات الموضوع؛ مثلما ينطوى على إجراءات فى التعامل معها. وتتبع قيمة النقد، تحديدا، فى هذا السياق، من عدم تأثره بما يتأثر به «مأثور الكلام» من الذوق»، أو «هذه المؤثرات الفنية المختلفة». وترتبط قيمة الناقد، تحديدا، فى هذا السياق، بممارسته نشاطا تصوريا؛ وأعنى نشاطا تتجافى خصائصه النوعية ـ وهى خصائص تصورية مفهومية بالدرجة الأولى ـ مع الخصائص النوعية للأدب، وهى خصائص تخيلية بالدرجة الأولى؛ ولذلك فإن إطلاق صفة الأدب على النشاط التصورى المفهومى للنقد ليست ـ فى حقيقة الأمر ـ سوى تشويه له، وتغيير لطبيعته، وتدمير لخصائصه الذاتية المستقلة. وليس من الضرورى، ولا المقصود، أن يكون النقد الأدبى علما كالعلوم الطبيعية، ولكنه يجب أن يكون علما كالعلوم الإنسانية، يسعى مثلها، وفى إطار استقلاله الخاص، وليس فى إطار محاكاة غيره من العلوم الطبيعية أو الإنسانية، إلى أقصى درجة ممكنة من الدقة والتحديد.

وما يشير إليه طه حسين عن تدخل «الشخصية الفردية» فى تاريخ الأدب ، أو نقده، يمكن أن يقال بالدرجة نفسها عن التاريخ السياسى ـ أو غيره ـ المستقل عن الحياة السياسية أو غيرها؛ ذلك لأن الشخصية الفردية ليست ـ لو أحسنا الظن فى فهمها ـ سوى الموقف الذى ينطوى عليه المنهج من ناحية، والتكييف الذاتى لهذا المنهج بين يدى المؤرخ أو الناقد من ناحية ثانية. كما أن هذه «الشخصية» ـ لو أسأنا الظن فى فهمها ـ ليست سوى التدخل المقحم الذى يعكر على الموضوعية، أو ينفيها، فى التاريخ الأدبى والنقد الأدبى على السواء، وسواء أحسنا الظن أم لم نحسنه فإن موضوع التاريخ لايفترق ـ فى التحليل التجريدى الأخير ـ عن الأدب كموضوع للتاريخ والنقد، من حيث إنه ـ أى الموضوع ـ معطى مستقل عن المنهج ـ التاريخى أو النقدى ـ الذى يتعامل به المؤرخ أو الناقد؛ ولذلك لا يتميز استقلال «التاريخ» بموضوعه ومنهجه عن استقلال «النقد الأدبى» بموضوعه ومنهجه. وبقدر ما يصح القول إن «ذات المؤرخ» تشكل ، إلى حد ما، وببعض الاحتراز، على مستوى المنهج، جانبا من موضوع بحثها، يصح القول نفسه

على «ذات» الناقد الأدبى من حيث علاقته بموضوع بحثه. ولكن بشرط أن لا تتطابق هذه «الذات» مع تلك «الذاتية » التى يتحدث عنها طه حسين، ودون أن يتحول النقد إلى أدب «بأدق معانى الكلمة» أو يتحول الناقد إلى أديب «بأصح معانى الكلمة»، بل يظل هذا غير ذاك، وتقصر الصفة على ما هى خاصة به، ولا يخلط ـ قط ـ بين موضوع العلم ومنهجه.

وليس هناك تناقض ـ والأمر كذلك ـ بين أن يرفض المؤرخون المعاصرون فكرة التاريخ بوصفه نتاج حقائق موضوعية خالصة، مؤكدين الدور التشكيلى والاختيارى والتفسيرى للمؤرخ [١٣]، وبين سعى هؤلاء المؤرخين ـ فى الوقت نفسه ـ إلى أقصى درجة من دقة التفسير واستقامته. وللسبب نفسه يلفتنا دارسو التأويل الأدبى، أو الهيرمينيوطيقا الأدبية، إلى استحالة القراءة المحايدة للأدب، مؤكدين أن فهم الأدب ينهض على أساس من أنظمة أولية شاملة لفهم وجودنا نفسه، فى العالم الذى نعيشه[١٤]، ومع ذلك لم تكف هذه الهيرمينيوطيقا الأدبية ـ ولا تكف ـ عن السعى وراء هذا الذى أسماه أحد دارسيها «سلامة التفسير»[١٥]. وموضوعية المؤرخ ـ من هذا المنظور ـ يمكن أن تتحقق كما تتحقق موضوعية الناقد الأدبى، ما لم نخلط بين موضوع العلم ومنهجه.

لقد نشأ التسليم بعدم استقلال «التاريخ الأدبى» ـ ومن ثم «النقد الأدبى» ـ فى ذهن طه حسين بسبب عدم تمييزه بين موضوع العلم ومنهجه. لقد وحد ـ من ناحية ـ بين الموضوع والمنهج، فجعل النقد أدبا، وجعل النقاد أدباء بالضرورة. وفهم الموضوعية ـ من ناحية ثانية ـ بمعناها التجريبى المستخدم فى العلوم الطبيعية، فنفاها من النقد الأدبى، ليثبت الذاتية المقترنة بالذوق. وبقدر إلحاحه على الذاتية والذوق قاده الخلط بين الكتابة الأدبية ـ كموضوع ـ والكتابة النقدية ـ كمنهج ـ إلى أن يضفى على الثانية القيمة الجمالية نفسها التى أثبتها للأولى، فاتحدت الكتابتان بوصفهما أدبا، وأصبح انعكاس الشخصية قرين الذوق واللذة، من حيث هى خصائص نوعية مشتركة بين الأدب «الإنشائى» و«الوصفى»؛ وهكذا انتهى الأمر بطه حسين إلى أن يصف الكتابة النقدية لناقد مثل سانت بوف بقوله:

«وأنت تستطيع أن تقرأ هذه الآثار القيمة التى تركها سانت بوف، فسيكون موقفك منها موقفك من الآيات الفنية القيمة، وستجد فى قراءتها لذة تعدل اللذة التى تجدها عندما تقرأ آثار موسيه أو لامارتين أو فينى أو غيرهم، من الذين كتب عنهم سانت بوف، ولن تجد هذه اللذة العلمية التى لا تخلو من جفاء وحموضة عندما تقرأ هذه الآثار. ذلك لأن سانت بوف لم يستطع أن يكون عالما... لم يستطع أن يمحو شخصيته ولا أن يخفف من تأثيرها. فأنت تراه فيما يكتب، وأنت تسمعه، وأنت تتحدث إليه، وأنت تستكشف عواطفه وميوله وأهواءه. وتستكشفها فى غير مشقة ولا عناء... افتظن أنك تستطيع أن تظفر من شخصية نيوتن ولامارك وداروين وباستور فى آثارهم العلمية الخالصة بمثل ما تظفر به من شخصية سانت بوف فى آثاره الأدبية؟ كلا! لأن هؤلاء كانوا علماء، ولأن هذا كان أديباً، والعلم شىء والأدب شىء آخر»(١٦).

إن «الآثار القيمة» التى تركها سانت بوف لا يمكن أن تكون «آيات فنية قيمة» تتحد - فيما تحدثه من لذة - مع قصائد شعراء مثل فينى أو لامارتين. وإذا كانت الكتابة النقدية للناقد الفرنسى - وقد تأثر به طه حسين - تكشف عن شخصيته، فتصبح مرآة له، فإن هذه الخاصية لا تجعل منها أدبا، إلا بالقدر الذى يختلط فيه الأدب - الموضوع - بالنقد - المنهج، ومن المؤكد أن موضوع «الأدب الوصفى» - فى حالة سانت بوف - هو «الأدب الإنشائى»، عند فينى ولامارتين أو غيرهما، ولكن المنهج الذى يتحرك على أساسه هذا «الأدب الوصفى» - بغض النظر عن تقبله أو رفضه - يباعد بين طبيعته وطبيعة «الأدب الإنشائى» عند الشعراء. ومن الأفضل، إزاء هذه المغايرة، أن تنفى صفة «الأدب» عن الكتابة النقدية، ليتم التركيز على طبيعتها التصورية - أو «الوصفية» - المغايرة لطبيعة الأدب «الإنشائية».

إن هذه الطبيعة التصورية هى التى جعلت من «فن الشعر» لأرسطو كتابا نقديا، كما أن هذه الطبيعة التصورية هى التى مكنت غير الأدباء من تأسيس تاريخ للآداب، كما أن هذه الطبيعة - أخيرا - هى التى جعلت من كبار النقاد غير أدباء أصلا. ولا يعنى هذا - بالطبع - استحالة ممارسة الأديب للنقد الأدبى، بل على العكس من ذلك. لقد حفظ لنا التاريخ أسماء بارزة لأدباء مارسوا النقد الأدبى، وأسهموا فيه بنظريات مهمة ظلت مرتبطة بهم. ولكن ممارسة الأدباء للنقد الأدبى لا تعنى - بالضرورة - التوحيد بين الناقد والأديب، أو افتراض أن

الناقد لا بد أن يكون أديبا بالضرورة؛ ذلك لأن ممارسة شخص واحد لنشاطين مختلفين فى النوع لا يعنى التوحيد أو الخلط بين هذين النشاطين، بل يعنى قدرة شخص من الأشخاص على أن يمارس أكثر من نشاط. ونجاح الناقد الأديب ـ فى هذه الحالة ـ مرتبط بمدى قدرته على أن يكون ناقدا خالصا فى نشاطه النقدى، وأعنى ـ بذلك ـ قدرته على أن يحفظ لنقده استقلاله بموضوعه واستقلاله بمنهجه على السواء، دون أن يخلط بين النشاط التصورى للنقد والنشاط التخيلى للأدب، أو يخلط بين مطامحه الإبداعية الخاصة والسلامة اللازمة لعمليات التحليل والتفسير والتقويم. ولن يختلف الناقد الأديب ـ فى هذه الحالة ـ عن غيره من النقاد، بل لن يتميز عنهم بأية ميزة خاصة، تتجاوز استقلال الموضوع واستقلال المنهج على السواء.

ولكن طه حسين ـ فيما هو واضح ـ كان يؤمن بالحكمة التى ينطوى عليها قول الشاعر القديم:

لا يَعْرفُ الشوقَ إلا مَنْ يُكَابده ولا الصَّبَابةَ إلا مَنْ يُداويها

ولكنه لم ينتبه إلى أن الخلط بين المعاناة الإبداعية والعمليات النقدية، إنما هو خلط لا يقل خطرا فى نتائجه عن الخلط بين النقد الأدبى وغيره من العلوم الإنسانية. وبقدر ما استند طه حسين ـ فى هذا السياق ـ إلى بعض الأفكار التراثية عن «العلم بالأدب» أو «العلم بالشعر»[١٧]، حاول أن يوفق بين هذه الأفكار وبعض مفاهيم جوستاف لانسون، خصوصا تلك التى واجه بها الأخير طغيان مناهج العلوم المختلفة على النقد الأدبى فى القرن التاسع عشر؛ ولذلك أكد طه حسين «الذوق» على نحو قريب مما أكد لانسون، وآمن مثله بعدم جدوى الالتزام بمبادئ صارمة لدراسة الأعمال الأدبية، وضرورة الاستجابة إلى الهزة التى تحدثها صياغة العمل فى الناقد، والكشف ـ من خلال هذه الهزة ـ عن أسلوب الكاتب الخاص، وربط هذا الأسلوب بروح الكاتب (مرآة الأديب) وحياة الأفراد (مرآة المجتمع) ليصبح النقد الأدبى عملية تذوق لكل كاتب بنسبة ما فى أسلوبه من كمال، فيما يقول لانسون [١٨]. كما يصبح «النقد الأدبى» و«تاريخ الأدب» أدبا

وصفيا لا يتميز عن «الأدب الإنشائى» إلا فى أن الأول ـ أى الوصفى ـ مزاج من العلم والفن ـ مما يذكر بمفهوم الذوق التاريخى، على نحو ما، عند لانسون ـ بينما الثانى فن خالص. ثم يعود طه حسين ليقلل من درجة الاختلاف مُعْلِيا من درجة التشابه، فيصبح كلا الأدبين ـ الوصفى والإنشائى ـ أدبًا يعتمد على شخصية الأديب ويمثلها فى آن. وعندئذ يخطو طه حسين خطوة أبعد من لانسون، فيجعل من التشابه اتحادًا، ويؤكد «أنه مستحيل أن يؤرخ الآداب غير الأديب»، ويؤكد أن «الناقد أديب بأدق معانى الكلمة».

وبقدر ما يتم الخلط ـ فى هذا السياق ـ بين موضوع العلم ومنهجه، يتدعم ذلك الجزم القائل بأن النقد الأدبى لا يمكن إلا أنه ينشئه «إنسان أديب، له فى أكثر الأحيان ما للأديب المنتج من خصال» (١٩). وعندئذ يضطر الناقد «إلى هذه الملكات الشخصية الفردية اليت يجتهد العالم فى أن يتحلل منها». وتغدو العلة المحركة للنقد هى «الذوق الفردى»، ولا يفترق ما يتأثر به هذا الذوق عما «يتأثر به مأثور الكلام» من الأدب، ويصبح النقد ـ فى النهاية ـ ذاتيًا من وجوه كثيرة تتباعد به عن «الموضوعية »، بل تتباعد به عن وسطية ذلك «المزاج الحسن من العلم والذوق».

وليست النتائج الملازمة لهذا الموقف سوى الخلل الذى يصيب الأساس المعرفى للنقد الأدبى، وعدم التوازن فى العلاقة الإدراكية التى تصل بين الناقد والعمل الأدبى، وتقمص الناقد لدور الأديب، واعتماد التذوق على لحظات عاطفية مراوغة، تتمزق فيها الأعمال الأدبية بين قطبى الحب والكره، ليصبح النقد ـ فى النهاية ـ نقدًا انطباعيًا.

٣ ـ النقد الانطباعى:

إن النقد الانطباعى يعتمد على العواطف الخاصة للناقد، بوصفها أساسًا جذريًا فى العملية النقدية. هذه العواطف ـ فيما يقال ـ وليدة التعاطف مع العمل الأدبى، والإذعان له إذعان يشعر معه الناقد وكأنه ثمل بما امتلأت به نفسه من العمل. إن الناقد الانطباعى يقرأ العمل الأدبى فيهتزّ له أو ينفعل به، وما عليه ـ

أثناء ذلك، أو بعد ذلك ـ إلا أن يصف انفعاله، وأن يحدده، وأن يحاول أن يقتنص ملامح هذه الهزة التى اهتز معها، وهو يطالع العمل الأدبى، محاولا ـ بذلك ـ أن يعبر عما أثاره العمل الأدبى فى نفسه من انفعال، بحيث يكون نقده ـ دائمًا ـ وصفا للتأثير النفسى الذى تحدثه القراءة.

وطه حسين ناقد انطباعى يكشف عن انطباعيته عندما يتخلى عن السعى وراء مرآة المجتمع، أو الأديب أو المثل الأعلى للإنسانية، ويأخذ فى البحث عن الخاصية الجمالية للعمل الأدبى الذى يثيره، وهو يعلن انطباعيته منذ اللحظة التى يسلم فيها نفسه للعمل الأدبى. ويعلن طه حسين عن هذه الانطباعية عندما يؤكد:

«إنما أقرأ الأدب بقلبى وذوقى، وبما أتيح لى من طبع يحب الجمال ويطمح إلى مثله العليا. والكاتب المجيد عندى هو الذى لا أكاد أصحبه لحظات حتى ينسينى نفسى، ويشغلنى عن التفكير، ويصرفنى عن التعليل والتحليل والتأويل، ويسيطر علىَّ سيطرة تامة تمكنه من أن يقول لى ما يشاء مما يقول»(٢٠)

ويقدر ما تتجلى الانطباعية ـ فى هذا النص ـ فى التأكيد البالغ للقلب والذوق فإنها تتجلى فى تأكيد حالة عقلية سالبة تسم عملية التلقى، وتصيبها بما يشبه الخَدَر، وتعكر على موضوعية عملية التحليل والتعليل، أو التفسير والحكم، أثناء القراءة أو بعدها.

ويكشف طه حسين عن انطباعيته النقدية ويعلن عنها، بالقدر نفسه، عندما يقول:

«أنا لا أطلب من الشاعر أن يفهمنى ما أراد حقًا، وأنا لا أقيس براعة الشاعر بقدرته على أن يفهمنى ما أراد حقًا. وإنما أريد من الشاعر البارع كما أريد من الموسيقى الماهر أن يفتح لى أبوابًا من الحس والشعور، ومن التفكير والخيال»(٢١).

ولو مضينا مع دلالات هذا الذى يقول طه حسين قلنا : إن الناقد الانطباعى لا يطلب من الشاعر أن يسمعه شيئًا يتجاوز عالم الناقد الخاص، كما أنه لا يريد

أن يلغى ذاتيته أو يتخلى عنها هونًا، أو يضعها فى علاقة جدلية مع النص الذى يقرؤه، ليفهم هذا النص فهما أقرب ما يكون إلى الموضوعية، بل ـ على العكس ـ يسعى الناقد الانطباعى ـ واعيًا أو غير واعٍ ـ إلى أن يتوسل بالنص الذى يقدمه الشاعر، ليسبح فى أجواء العواطف وليفتح بنفسه ولنفسه؛ وبواسطة نص هو مثير ذاتى فحسب ، أبوابا من الحس والشعور ومن التفكير والخيال.

وتشبيه العمل الأدبى بالموسيقى ـ فى هذا السياق ـ تشبيه لافت؛ ذلك لأنه تشبيه يؤكد ـ أولاً ـ حرية الانطباعات الذاتية التى تتولد عن الاستماع إلى الموسيقى. ويؤكد ـ ثانيًا ـ أن العمل الأدبى ـ كالموسيقى ـ يثير دلالات تتلون بلون لحظات الاستماع نفسها. إن العمل الأدبى ـ من هذا المنظور ـ يدفع المستمع، أو الناقد؛ إلى «عالم من الخيال لا حد له ». لكن هذا العالم الخيالى ليس عالما ثابتا دائما، بل هو عالم متقلب بتقلب المزاج، ومرهون بلحظة الاستماع نفسها. «وقد تسمع اللحن الموسيقى الآن فيثير فى نفسك لونًا من الخواطر وتسمعه بعد ذلك فيثير فى نفسك لونًا آخر»[٢٢]. ويشبه العمل الأدبى الموسيقى ـ ثالثًا ـ على أساس ما يتيحه كلاهما، للمستمع أو القارئ، من تباعد عن الواقع الخشن، وارتحال بالنفس إلى عالم من الخواطر الذاتية المتعالية، تغتسل فيه النفس «من أوضاع الحياة الاجتماعية»[٢٣]. ويشبه العمل الأدبى الموسيقى ـ أخيرًا ـ على أساس أن التأثر بكليهما قد ينتهى «إلى شىء يشبه الذهول»[٢٤]. وفى هذا «الذهول» يعمل «الذوق»، فيقترن بتأثر وطرب لا تعليل لهما، على نحو يتعطل فيه «الفهم» أو يخلو الأمر فيه لحرية الانطباعات الذاتية وتقلبها، وتموجها؛ فيصبح العمل الأدبى، كاللحن الموسيقى، مثيرًا يفتح أمام الناقد الانطباعى أبوابًا «من الحس والشعور، ومن التفكير والخيال».

وعادة ما يتباعد الناقد الانطباعى عن العمل الأدبى، تحمله موجة تأثراته الذاتية بعيدًا عن العمل، لتلقى به فى لُجَّة عواطفه الخاصة، فيحدثنا ـ آخر الأمر ـ عن نفسه أكثر مما يحدثنا عن نص محدد. وبقدر ما تفقد عمليات التحليل والتفسير موضوعيتها، واعتمادها الأساسى على الفهم، فإنها تتحول إلى عمليات لا يصف فيها الناقد الانطباعى سوى موجات التأثر التى أثارها فيه العمل، شأنه

فى ذلك شأن من تشغله التموجات الدائرية الممتدة على صفحة الماء عن الحجر الذى أثار هذه التموجات. أعنى أن هذا الناقد يركز على مجموعة من المعلولات، يتولد بعضها عن البعض، تولد تأثر عن آخر، أو تولد تداع عن غيره، دون أن يركز بالقدر نفسه على العلة الأساسية التى أنتجت تولد هذه المعلولات والتداعيات، بكل ما يصحبها من تأثرات دائرية متموجة. وبقدر ما تشحب عمليات التحليل والتفسير، فى هذه الحالة، لتتحول إلى عملية تصوير لتأثرات الناقد الخاصة، تهتز عملية الحكم، فتفقد مبررها العقلانى المرتبط بالفهم والإفهام، لتتحول ـ بدورها ـ إلى عملية ترتبط أوثق الارتباط بما يجده الناقد فى «تذوقه» المنفصل عن «الفهم»، أو بما يجده الناقد فى داخله من «عواطف»، قد تتأبى على الوصف أو التعليل(٢٥).

وعندما يقوم الناقد الانطباعى بعمله ـ على هذا النحو ـ فإنه لا يحدثنا عن العمل الأدبى الذى يقرؤه فى ذاته، وإنما يحدثنا عن العواطف والانفعالات التى خلفها هذا العمل على صفحة إحساسه؛ فحديثه ـ من هذه الزاوية ـ حديث ذاتى، يتصل بمعاناته هو أكثر مما يتصل بالوجود الموضوعى للعمل الأدبى، واعتماده على ما يسميه طه حسين «الذوق» أكثر من اعتماده على «الفهم»(٢٦). صحيح أن هذا الناقد يظل يتحدث عن عمل أدبى محدد، ولكنه لا يتحدث عنه بوصفه كيانًا مستقلاً، أو وجودًا موضوعيًا، وإنما يتحدث عنه بوصفه مؤثرًا أو علة لما حدث فى داخله. وهو لا يتحدث عن المؤثر، أو العلة، إلا من حيث هما مبرر أولى للحديث عن الآثار أو المعلولات النفسية التى بزغت داخله، نتيجة هذا العمل الأدبى أو ذاك، دون أن يتوازى حديثه عن هذه الآثار أو المعلولات ـ بالضرورة ـ مع حديثه عن المؤثر أو العلة. ولذلك يفتقد النقد الانطباعى أى أساس موضوعى، بل يفقد ـ فى حقيقة الأمر ـ خاصيته الأساسية كنقد.

ومن الممكن أن أوضح هذا الأساس الموضوعى للنقد بالرجوع إلى الطبيعة المعرفية والوجودية (الأونطولوجية) للعمل الأدبى، إن العمل الأدبى ـ من حيث هو موضوع ـ يمثل حالا من الوجود المادى المستقل عن وعينا، ابتداءً من أوراقه وكلماته المطبوعة، أو المسجلة أو المسموعة؛ وانتهاء بدواله المرتبطة بهذه الكلمات

والأوراق. ولذلك فهو موضوع للمعرفة، متجسد فى كيان مادى مستقل، قابل لأن يعرف أو يدرك فى ذاته. ولكن هذا الكيان المستقل للعمل الأدبى ينطوى على مفارقة لا تدمر استقلاله، وإن كانت تحد منه، فتحدد - من ثم - مستويات للموضوعية.

إن العمل الأدبى كيان مستقل من حيث هو موضوع للمعرفة، غير أن معرفة هذا العمل لا تتم بعيداً عن ذات فاعلة، بل إن هذه المعرفة نفسها ليست سوى نتيجة مواجهة بين الذات الفاعلة وموضوعها المستقل عنها. ومعنى هذا أن العمل الأدبى لا يتم إدراكه أو التعرف عليه إلا بواسطة ناقد - أو قارئ - يتعامل معه، فى عملية إدراكية متميزة. والعلاقة بين الناقد والعمل الأدبى - فى هذه العملية - علاقة بين ذات مُدْرِكة - بكسر الراء - وموضوع مُدْرَك - بفتح الراء. وبديهى أن يفرض استقلال العمل - كموضوع مُدْرَك - أثره فى الناقد المدْرِك له. ولكن الناقد المدرِك - بدوره - يؤثر - لا شك - فى تكييف موضوع إدراكه، فيسهم - من ثم - فى تحديد الوضع الأونطولوجى للعمل الأدبى وبعده المعرفى على السواء. ولا يعنى تأثير الناقد المدرك ومساهمته فى تكييف موضوع إدراكه خلقًا لعمل أدبى جديد، يخالف العمل الأدبى الموجود أمامه. كما أن هذا التأثير وهذه المساهمة لا تعنى تجاهل الخصائص الأساسية للعمل الأدبى؛ ذلك لأن العمل الأدبى يفرض وجوده على الناقد، وهو - وإن تكيف بوضع الناقد وتوجهه الإدراكى - يظل محافظًا على وجوده الخاص واستقلاله المتميز .

ولذلك يظل العمل الأدبى منفصلا عن ناقده ومتصلا به فى الوقت نفسه، كما يظل العمل الأدبى مؤثرًا ومتأثرًا، فاعلا ومنفعلا. ولذلك - أيضًا - تظل عملية النقد عملية موضوعية وذاتية فى آن. وهى موضوعية؛ لأنها تقوم على تحليل وتفسير كيان مادى محدد، يستقل بوجوده عن الناقد المدرك له. وهى ذاتية لأن الناقد يتدخل فى النهاية، ويسهم فى تكييف موضوعه المُدْرَك . وتتأثر الأبعاد المعرفية للعمل الأدبى بنتيجة هذا التفسير، ويظهر ناتج هذا التكييف - بدرجات متباينة - فى مستويات التحليل والتفسير والتقويم. والمهم - فى العملية كلها - تحقيق أقصى درجة من التوازن بين الذات المدرِكة وموضوعها. ومن ثم ضرورة

انضباط الجوانب الذاتية وتوافقها مع العوامل الموضوعية الخالصة. ويبقى النقد موضوعيا ـ من هذا المنظور ـ ما ظل الناقد محافظًا على الوجود الموضوعى للعمل المنقود، أى ما ظلت ذات الناقد المدركة محافظة على استقلال موضوع إدراكها ـ العمل الأدبى ـ وتميزه عنها، وما ظل للموضوع المدرَك ذاته استقلاله الذى يفرض نفسه، والذى لا يشحب ـ قط ـ ليصبح مجرد إسقاط، أو صدى، للذات المدركة للناقد.

إن الأساس الموضوعى للنقد ـ بهذا الفهم ـ يقترن بعملية إنتاج لدلالة العمل الأدبى، وأعنى عملية إنتاج يظل نص العمل الأدبى فيها بمنزلة الأداة الأساسية للإنتاج، ويظل الناقد ـ مهما كان، وأيا كان ـ الأداة الثانوية فى الإنتاج. ولو انقلب الحال وتحول الثانوى إلى أساسى، أو شحب الوجود الموضوعى للعمل المُدْرَك تحت سطوة الذات المُدْرِكة، فلا بد أن تختفى الموضوعية، وتسيطر الذاتية، وندخل ـ من ثم ـ دائرة النقد الانطباعى.

ولن يغدو النقد ـ فى هذه الدائرة ـ إنتاجًا لدلالة العمل، بل وصفًا لانطباعات عنه. ولن يصبح للعمل المنقود قوة التوجيه، فى العملية الإدراكية التى لا يتم دونها التعرف عليه، بل يغدو العمل الأدبى شيئًا سالبًا ، يتحول ـ تدريجيًا ـ إلى محض إسقاط من المدرِك ـ بكسر الراء ـ الذى لن «ينقد» بل «يتأثر»؛ ولن «يحلل» وجود موضوع يحاول التعرف عليه بل «يخلع» انطباعه على هذا الموضوع؛ ولن «يفسر» كيانًا مستقلا عنه، بل «يسقط» عواطفه وانفعالاته على هذا الكيان؛ ولن «يكشف» بالتحليل الهادئ العناصر المكونة لعلاقات هذا الكيان، بل «يصوِّر» بلغة العواطف الآثار المتولدة عن هذا الكيان. ويغدو العمل الأدبى ـ فى النهاية ـ صدى لما فى داخل الناقد بأكثر من معنى، فيتبدد وجوده المستقل؛ ليتحول إلى «مجلى» لعرض أفكار سياسية أو اجتماعية، أو إلى «دافع» لحديث عن عواطف وانفعالات ذاتية.

وإذا كان النقد الموضوعى ـ لذلك كله ـ إدراكًا للعمل الأدبى وأداء لدلالته، فإن النقد الانطباعى يبدأ من التأثر بالعمل، ولكنه سرعان ما يغادر العمل إلى الانطباعات المستقلة التى يتولد بعضها عن بعض، فى تعاقب يخضع للمزاج النفسى للناقد، أكثر مما يخضع لسياق العمل الأدبى نفسه، أو عناصره التكوينية

المستقلة. وعندئذ لن يطلب الناقد الانطباعى من الشاعر أن يفهمه ما أراد حقًا، بل يطلب منه أن يفتح له أبوابًا من الحس والشعور والخيال. ولن يقرأ الناقد الأدب بعقله، وإنما يقرؤه بقلبه وذوقه. ولن يحاول أن يضع يده على العناصر التكوينية للعمل الأدبى بل يستسلم لموجات شعوره وخياله، كما لو كان مستمعًا يذوق الموسيقى، دون أن يفهمها.

ومن الطبيعى - والأمر كذلك - أن تسيطر الذات المُدرِكة، فى هذا النوع من النقد على موضوع إدراكها، إلى درجة يغدو معها الموضوع المُدرَك مجرد مرآة للذات، يعكسها بقدر ما تسقط نفسها عليه. وتغدو «ذاتية» هذا النقد قرينة «ذوق فردى» يتضخم دوره، ليصبح بمنزلة المركز الذى يدور حوله النقد الانطباعى. ولأن هذا الذوق مسألة هروب، تعتمد على العواطف المتقلبة للفرد، فإنه ينتهى بالناقد إلى التوسل بلغة الحب والكره، ويجعل من حالاته المزاجية معيارًا نقديًا متقلبًا، فيؤكد بعدا ذاتيا طاغيا، يصلح لوصفه ما قاله حول لومتر Jules Lemaitre من أننا لا نحب المؤلفات الأدبية لأنها جيدة، بل تبدو جيدة لأننا نحبها [٢٧]. وقد لخص طه حسين نفسه هذا البعد الذاتى، عندما أدار الحوار التالى بين كاتب وقارئ:

«قال أحد الكتاب لبعض قرائه: أى الكتب أحب إليك؟

قال: الذى يعرض على صورة نفسى.

قال الكاتب: فإن عرض عليك صورة قبيحة؟

قال القارئ: إذا أعلم أنه لم يرد إلى تصويرى. وإنما أراد إلى تصوير غيرى من الناس»[٢٨].

والناقد الانطباعى أشبه بهذا القارئ الذى يتحدث عنه طه حسين، ذلك لأن أحب الأعمال إليه هى تلك التى تعرض «صورة» نفسه، أو «صدى» نفسه، أى تلك الأعمال التى يمكن أن تكون مرآة له. صحيح أن طه حسين نبه إلى خطر هذه الذاتية، وما يقترن بها من ذوق فردى طاغٍ، عندما أكد - فى مطلع حياته النقدية - أن الذوق «يتبع المزاج لطافة وكثافة، ويجرى معه اعتدالا وانحرافًا. وما وكل أمر العلم إلى الذوق وحده إلا اضطرب وكثر الافتراق فيه. ألم تر أنك تؤثر الشىء

الآن وتمقته بعد حين؟ وإنما سبيل العلم إن خضع للذوق واستبداده أن يكون كالأزياء تتبدل ويكثر فيها البدع من يوم إلى يوم»[٢٩]. ولكن النقد الأدبى، عند طه حسين، عماده «الذاتية» و«الذوق»، لأنه لا سبيل إلى أن يبرأ الناقد «من شخصيته وذوقه»[٣٠]. وإذا دخلنا منطقة «الجمال الفنى» التى ينطوى عليها الأدب، وبحثنا عن «اللذة الفنية» التى نجدها فيه ـ مثلما نجدها فى قطعة من الموسيقى، أو «مظهر من مظاهر الطبيعة الساحرة». [٣١] ـ لم نجد سوى الذوق الفردى نعتمد عليه، ولم يعتمد الناقد إلا على «أشياء إضافية تختلف باختلاف الأذواق»[٣٢]. ومهما يحاول الناقد أن يكون عالماً فلن يستطيع أن يستحسن القصيدة إلا إذا لاءمت ذوقه، ووافقت عاطفته وهواه، ولم ينفر منها مزاجه الخاص. فالناقد «أديب» حين يدلنا على «مواضع الجمال الفنى». وليس على المتلقى أن يقبل ما يقوله الناقد أو يرفضه، «وإنما لك أن تنظر فيه، فإذا وافق هواك فذاك، وإن لم يوافق هواك فلك ذوقك الخاص»[٣٣].

ولذلك يؤكد طه حسين:

> «أن الذاتية هى المؤثر الأول فى النقد. وأن الذوق هو المسيطر على الناقد. حين يعرض القصيدة من الشعر، أو لأى أثر من آثار الفن. وأن الناقد فيما يكتب من الفصول لا يزيد على أن يقول لقرائه: أنا أحس هذا. وأشعر بهذا وأرى هذا. وأجد لذة، أو ألماً، أو إعجاباً. أو نفوراً لهذا الذى أحس وأشعر وأرى»[٣٤].

وما دامت الذاتية هى التى تجعل الأدب أدبا ـ فيما يقول طه حسين ـ فما ينبغى لنا أن نخرج نقد الأدب عن دائرة الأدب. ذلك لأن نقد الشعر ـ مثلا ـ «كالقصيدة سواء بسواء... فى القصيدة شخصية الشاعر، وفى النقد شخصية الناقد. فى قراءة القصيدة أو استماعها لذة فنية، وفى قراءة النقد أو استماعه لذة فنية، لعلها أن تربى على اللذة الفنية الأولى»[٣٥].

وتبدو «الموضوعية» ـ من هذا المنظور ـ وكأنها محاولة لتدمير النقد الأدبى ـ وإلغاء لطبيعته الأدبية التى يلحّ عليها طه حسين. إنه يؤكد «أن النقد الموضوعى محاولة لا تنفع ولا تفيد، وهى إلى إفساد الأدب وحرمانه الحياة والنشاط، أدنى منها إلى إصلاحه ومنحه ما ينبغى له من الحياة والنشاط» [٣٦]. أما «الذاتية»

فإنها الوسيلة الحقة لتحقيق «الحياة الأدبية»، كما أنها الوسيلة التى يسعى بها النقد إلى تحقيق «الجودة والجمال واللذة الفنية». وهى الأساس الذى يوسع من مفهوم الأدب نفسه، فيجعله «يشمل كل كلام يقصد فيه إلى الجودة والجمال، وإحداث اللذة الفنية، مهما يكن موضوعه ». وأهم من ذلك كله أن «الذاتية» تحدد الأساس المعرفى للنقد الأدبى نفسه، وتضفى طابعًا محددا على العلاقة الإدراكية بين الناقد والعمل الأدبى.

٤ ـ الناقد والعمل الأدبى

وتبدو العلاقة الإدراكية بين الناقد والعمل الأدبى، فيما يراها طه حسين ـ على المستوى النظرى ـ علاقة بين ذات طاغية وموضوع مُدْرَك يتصف بالسلب. أعنى أن الذات المُدْرِكة للناقد، فى هذه العلاقة، يتضخم وجودها إلى درجة يشحب معها وجود الموضوع المُدْرَك ذاته، فيتحول هذا الموضوع إلى إسقاط للذات، فيفقد وجوده المستقل ككيان معرفى وأونطولوجى. وما دام العمل الأدبى يفقد وجوده المستقل، فى هذه العلاقة، فلن يتوجه التركيز النظرى، فى تحديد هذه العلاقة، إلى العمل الأدبى فى ذاته، بل يتوجه التركيز إلى الناقد، بحيث تشحب ـ والأمر كذلك ـ صورة الفرد المبدع الذى أنتج العمل، ومن ثم صورة المجتمع والإنسانية على السواء، فلا نواجه ـ فى حقيقة الأمر ـ سوى الناقد.

ويصعب على طه حسين ـ فى هذا السياق ـ أن يسلم بأى وجود موضوعى لما أسماه ـ فى سياق آخر ـ صورة الشاعر أو الكاتب. بل يخامره الشك فى مدى تمثيل الكتاب والشعراء لعصورهم المختلفة، ومدى ما ينطوى عليه أدبهم من مثل أعلى، لطبيعة إنسانية، تتجاوز الناقد نفسه. ويتحول الوجود الموضوعى للأعمال الأدبية، ولصورة الكاتب ومرآة المجتمع، فى سياق هذه العلاقة الإدراكية الذاتية بين الناقد والعمل، فتصبح الموضوعية الملموسة فيه هى وجود الناقد نفسه، وما تنطوى عليه إدراكاته المتميزة للأعمال الأدبية.

ولذلك يشك طه حسين، فى غير موضع من كتاباته، فى وجود حقيقة موضوعية، تميز بين الوجود التاريخى المستقل للكتاب أو الشعراء أو أعمالهم

والوجود التاريخى المستقل للناقد. إنه يؤكد ـ فى هذا السياق ـ أننا نكتب عن أنفسنا عندما نكتب عن الآخرين، ونتخذ الأعمال الأدبية تكأة للحديث عن النفس. ومن أعسر الأشياء وأبعدها عن متناول الأديب، مهما يكن ذكى القلب نافذ البصيرة، فيما يقول طه حسين، أن يبلغ الغاية من تصوير الحقيقة التاريخية؛ ذلك لأن أقل الناس علمًا بالتاريخ الأدبى، وممارسة لصناعته «يعرفون أن كثيرًا من المؤرخين ربما خيِّل إليهم أنهم يصورون هذا الكاتب أو ذاك، وهذا المفكر أو ذاك، ولكنهم فى حقيقة الأمر لا يصورون إلا أنفسهم. يعكسون أنفسهم على رجال التاريخ، ويصفون أنفسهم حين يصفون رجال التاريخ، ويفهمون النصوص الأدبية كما يستطيعون، وكما تريد طبائعهم وأمزجتهم، لا كما أراد الأدباء والمفكرون الذين أملوا هذه النصوص أو كتبوها»(٣٧).

ترى هل يستطيع ناقد ـ فى ظل هذا الجزم ـ أن يقول شيئا محددا عن أبى العلاء أو المتنبى ؟ وهل يمكن أن يكون للنص العلائى أو لنص المتنبى وجود موضوعى مستقل عن ذات الناقد التى تدركه؟ وهل يستطيع الناقد أن يحلل العلاقات التكوينية التى تصنع علاقاتها بنية العمل الأدبى، أو الأعمال الأدبية، لهذين الشاعرين التاريخيين؟ إن طه حسين يؤكد أن العقاد ـ عندما كتب عن «رجعة أبى العلاء» ـ أراد أن يعطينا «صورة من أبى العلاء»، ولكنه «أعطانا صورة من الأستاذ العقاد الذى يعيش فى هذا العصر» (٣٨). أما المتنبى فإن طه حسين يقول فى كتابه عنه:

> «إن هذا الكتاب إن صور شيئًا فهو خليق بأن يصورنى أنا، فى بعض لحظات الحياة، أثناء الصيف الماضى، أكثر مما يصور المتنبى. وإنه لمن الغرور أن يقرأ أحدنا شعر الشاعر أو نثر الناثر، حتى إذا امتلأت نفسه بما قرأ، أو بالعواطف والخواطر التى يثيرها فيه ما قرأ ـ فأملى هذا أو سجله فى كتاب، ظن أنه صور الشاعر كما كان، أو درسه كما ينبغى أن يدرس، على حين أنه لم يصور إلا نفسه. ولم يعرض على الناس إلا ما اضطرب فيها من الخواطر والآراء»(٣٥).

ولنتجاوز عن نبرة التواضع التى تغلِّف الفكرة الأساسية التى يطرحها طه حسين، فى النص السابق، ولنهتم بجوهر الفكرة ذاتها، وهو استحالة الوصول إلى

الوجود المستقل للموضوع المدرَك، أو شعر الشاعر، أو نثر الناثر. إن هذه الفكرة ليست سوى النتيجة اللازمة - على المستوى النظرى - للإلحاح على «الذاتية» والنفور من «الموضوعية». إذ ما دامت «الذاتية» هى الأساس الذى يصل بين النقد الأدبى وموضوعه ، بل يوحد بينهما، فإن هذه الذاتية هى التى تحدد منهج النقد الأدبى، مثلما تحدد طبيعته المعرفية، ولكن بقدر ما توحد هذه الذاتية بين النقد الأدبى وموضوعه - الأدب - فإنها تجعل الأساس المعرفى للنقد الأدبى قرين نظرة مثالية مغرقة، تنفى أى وجود موضوعى للمُدْرَكات، فلا تسلم بوجود المُدْرَكات إلا من حيث هى مجرد إسقاط للذات المُدْرِكة.

ومن السهل - من منظور الفكر المثالى نفسه - أن نجد ما يكشف عوار هذه الفكرة وينفيها، وذلك لو استعان بصيغة حاسمة من صيغ هيجل. وأعنى تلك الصيغة التى تؤكد «وحدة الذات والموضوع فى الفكر». إن هذه الصيغة يمكن أن تُطوَّر، على نحو يؤكد أن ذات المفكر - أو الباحث - فى العلوم الإنسانية، ومنها النقد الأدبى، تشكل جانبًا، مجرد جانب، من الموضوع الذى تتوجه نحوه (٤٠). وبقدر ما تحفظ هذه الصيغة للنقد الأدبى موضوعيته، دون أن تنفى عنه ذاتيته، فإنها تؤكد أن النقد الأدبى لا يمكن أن يكون له طابع موضوعى، كذلك الذى تتصف به العلوم الطبيعية، وتؤكد أن تدخل الذات المدرِكة فى بنية الفكر النقدى أمر عام محتم. ولكن هذه الصيغة لا تغالى فى تضخيم ذات الناقد، كما تفعل فكرة طه حسين، بل تجعل منها - إلى حد ما، وببعض الاحتراز - مجرد جانب من جوانب العملية النقدية؛ فلا يختفى الوجود الموضوعى للعمل الأدبى؛ لأنه وجود مستقل عن وعى الناقد من ناحية، ولا تضيع الآثار الذاتية المرتبطة بوعى الناقد نفسه من ناحية أخرى. وبمثل هذه الصيغة يغدو النقد الأدبى ذاتيًا وموضوعيًا فى آن، كما يصبح للعمل الأدبى، كموضوع مُدْرَك، وجود مستقل، لا يقلل منه، بأى حال، الاعتراف بتدخل الذات فى عملية إدراكه. ولعل فيما تنطوى عليه الصيغة الهيجلية، بهذا المعنى، ما يميز الطابع الموضوعى للنقد الأدبى عن الطابع الموضوعى للعلوم الطبيعية، بل ما يسمح بتطوير الطابع الموضوعى للنقد الأدبى نفسه، والوصول به إلى درجة الاستقلال الكامل بمنهجه.

أما فكرة طه حسين، فضلا عما فيها من إلغاء أى وجود مستقل للعمل الأدبى، فإنها تؤدى ـ بداهة ـ إلى تعدد الصور الإسقاطية للعمل الأدبى نفسه، بتعدد الانطباعات عنه لدى الناقد الواحد، أو بتعدد ألوان التأثر به عند النقاد المتعددين، فيغدو العمل الأدبى ـ من ناحية ـ قابلا لكل تفسير أيا كان، مثلما يغدو العمل الأدبى ـ من ناحية أخرى ـ أعمالا أدبية تتعدد بتعدد المتأثرين به، فتكون النتيجة استحالة الوصول إلى أى معيار موضوعى فى تفسير العمل الواحد. وأهم من ذلك التناقض المنطقى الذى لا بد أن يقع بين التسليم بهذه الفكرة والتسليم ـ فى الوقت نفسه ـ باستقامة البحث عن مرآة المجتمع، ومرآة الفرد، ومرآة الإنسانية على السواء. إن التسليم بهذه الفكرة يعنى نفى الوجود المستقل للعمل الأدبى، أو الشخصية التاريخية لصاحبه، وإثبات التأثير الآنى لوجود شخصية الناقد. والتسليم بسلامة البحث عن مرايا المجتمع والأديب والإنسانية يعنى نفى التأثير الآنى، لوجود شخصية الناقد، وإثبات الوجود التاريخى المستقل لصور تعكسها هذه المرايا.

قد نقول إن طه حسين يتجاوز التناقض ـ كالعادة ـ عن طريق صيغة المجاورة التى تضع هذا الطرف إلى جانب ذاك، دون أن يحاول أنْ يضم الأطراف كلها فى وحدة جدلية. ولكن التسلم بهذه الفكرة يعود فيتحول إلى دعم لمفهوم «الذاتية» بعد أن كان نتيجة لها، ويعود فيضخم من دور «الذوق الفردى»، على نحو يعكّر على الإمكانية الإيجابية لعملية «الفهم». فينتهى الأمر بالفكرة إلى نفى ما سبق أن أكده صاحبها، عندما سعى وراء حقيقة موضوعية، عمادها تمثيل الكاتب لعصره وشخصيته والقيم الإنسانية المشتركة. كما ينتهى الأمر بالفكرة إلى فرض آخر، مؤداه أن العملية النقدية تدور، وجودًا وعدمًا، مع مزاج الناقد وتقلب لحظاته الذاتية. وبقدر ما يختفى الوجود الموضوعى للعمل الأدبى مع هذه الذاتية، تختفى الحاجة إلى المعايير الثابتة فى التفسير، أو التحليل، أو الحكم. ولماذا لانقول ـ مع طه حسين نفسه ـ إن كل شىء فى النقد يخضع للحظات لا يملكها الناقد ولا يستطيع تصريفها؟! ولماذا لا نقول إن كل شىء فى العملية النقدية يخضع للمصادفة؟!

لقد قال طه حسين ـ فى كتابه «مع أبى العلاء فى سجنه» ـ «ليست حياة رجل من الناس آخر الأمر إلا مصادفات يتبع بعضها بعضًا»(٤١). واختتم كتابه «مع المتنبى» بقوله:

«ومن المحقق أنى كنت أرى فى المتنبى قبل إملاء هذا الكتاب آراء عدلت عنها أثناء الإملاء. ومن يدرى؟ لعلى أرى فى المتنبى غداً أو بعد غد أو اليوم آراء غير ما أثبتُّه فى هذا الكتاب. إنما نحن عبيد اللحظات لا نملكها ولا نستطيع تصريفها ولا دعاءها ولا ردها عنا، حين تقبل علينا، وهى تقبل علينا بشىء كثير لا نحصيه، ولما تقبل علينا به آثار لا تحصى، فى تهيئة مزاجنا للفهم والحكم، والتأثر والتأثير. ما أحق فكرة اللحظات هذه بشىء من العناية. وما أجدر العناية بها أن ترد النقاد والأدباء الباحثين إلى شىء من التواضع هم فى حاجة إليه»(٤٢).

إن التسليم بأهمية «المصادفة» هو الوجه الآخر من التسليم بأهمية «اللحظات»؛ ذلك لأن اللحظات تسقط على الإنسان «كما يسقط الجدار على الغريب الذى مر به مصادفة وهو يميل إلى السقوط»(٤٣). إن «هذه اللحظات القصار المفاجئة » تغير حياة المرء، لأنها «تحمل فى وعائها الضيق الضئيل من العواطف والأهواء، ومن الأمل والذكرى، ومن اللذة والألم، ما يضيق به كثير من الساعات بل كثير من الأيام»(٤٤). ولذلك فهى قادرة على التأثير فى حركة العملية النقدية وتحويل مجراها من النقيض إلى النقيض.

ويقول طه حسين إن هذه اللحظات تبعثها قوى خفية تعمل داخل الناقد، لا يعرف لها ـ شأنه شأن غيره ممن تبدههم هذه اللحظات ـ موطنًا ولا موعدًا ولا سببا ظاهرا. إنها لا تسنح للناس جميعا، ولا تسنح للناس فى كل وقت. «ولو عرفت وسيلة إلى أن أتبين كيف تسنح للناس ومتى تسنح لهم، ولأيهم تسنح، لكنت من أكبر المستكشفين والمخترعين».

قد تكون هذه «اللحظات» نوعًا من الحدس، يتكشف فيه كل شىء على نحو مباغت، كأنه المصادفة، أو كأنه الصدمة، فيعيد الناقد حساب كل شىء، ويغدو قادرًا على تفسير كل شىء. وقد يكون طه حسين متوافقًا مع هذا الفهم للحظات عندما قال:

«إنى لا أعدل بهذه اللحظات القصار، المفاجئة. المدبرة، كثيراً من أجزاء الزمن مهما تطل، ومهما تقصر. ومهما تمتلئ. ومهما تفرغ» (٤٥)

ولكن ماذا عن المحتوى المعرفى لهذه اللحظات؟ وكيف نتيقن من سلامة هذا الذى «لا نحصيه» مما تقبل به علينا ؟ وكيف نتحقق من اتساق الآثار التى «لا تحصى» فى تهيئة مزاجنا للفهم والحكم والتأثر والتأثير؟ وكيف نتجنب تلك الجبرية الكامنة فى داخل هذا التصور الذى يجعل النقاد «عبيدًا» لهذه اللحظات؟ هل نقول إن هذه الجبرية هى الوجه الآخر للجبرية الاجتماعية والفردية فى مرآتى المجتمع والأديب؛ ولكن على مستوى الناقد هذه المرة؟ وإذا صح ذلك، فكيف يمكن أن نكيف التعارض الحاد بين جوانب هذه الجبرية المتدابرة؟

إن طه حسين لا يجيب عن كل هذه الأسئلة كلها ولكنه ـ وهذا هو المهم ـ يقول:

«قد يكون من الخير أن نقتصد، والا نتشدد فى هذه النظرية التى يحبها المحدثون ويشغفون بها. وهى أن الشعر مرآة الشاعر، وأن الأدب مرآة الأديب. صدقنى إنى أصبحت لا أطمئن إلى هذه النظرية. ولست أشك فى أن الشعر مرآة لشىء. ولكنى لا أدرى: أهذا الشىء هو نفس الشاعر أم هو شىء آخر غيرها! ومهما أغلو فى تصديق هذه النظرية، وفى الثقة بنقد النقاد وبحث الباحثين، فلن أتجاوز أن أقول: إن نقد الناقد إنما يصور لحظات من حياته. قد شغل فيها بلحظات من حياة الشاعر أو الأديب الذى عنى بدرسه»(٤٦)

ولنلاحظ ـ أولا ـ أن طه حسين لا يحاجّ أحدًا ـ فى هذا النص الأخير ـ سوى نفسه، فهو الذى ألح على أن الشعر مرآة للأديب ومرآة للمجتمع.. إلخ. ولنلاحظ ـ ثانيًا ـ أننا لسنا إزاء مرحلة من مراحل التطور النقدى عند طه حسين، كما ذهب بعض دارسيه(٤٧). لسبب بسيط هو أن ما يقوله طه حسين فى «مع المتنبى» فى الثلاثينيات، عام ١٩٣٦ تحديدًا، سبق أن قاله فى العشرينيات، بل قبلها(٤٨)، فليس فى الأمر تطور، كل ما فى الأمر أن أحد أطراف صيغة المجاورة يصل إلى أقصى مداه، فيشحب ـ والأمر كذلك ـ وجود الأطراف الأخرى للصيغة، وعندئذ يتناسى طه حسين الوجود الموضوعى للعمل الأدبى، ومظهره الفردى والاجتماعى، ولا يعى ـ على المستوى النظرى ـ إلا ما تفرضه الذات المُدْرِكة للناقد فى طغيانها

على موضوعها المُدْرَك، ولا ينتبه ـ على المستوى النظرى نفسه ـ إلا إلى أهمية الوجود الذاتى لشخصية الناقد، بالقياس إلى الوجود الموضوعى للعمل الأدبى، فيأخذ فى تبرير هذه الأهمية وتأكيدها، حتى إذا عاد طه حسين إلى درس آخر، وسياق آخر، واجهتنا الأطراف المتعددة الأخرى لصيغة المجاورة، ويتم التركيز على أحدها ـ ومن ثم وصوله إلى أقصى مداه ـ دون غيره، حسب الأحوال.

ولنلاحظ ـ أخيراً ـ أن طه حسين لا يشك فى أن الشعر مرآة لشىء، ولكنه ـ فى خاتمة «مع المتنبى» ـ يجعل الشعر مرآة للناقد نفسه، بعد أن كان الشعر، قبل ذلك، مرآة للمجتمع والأديب. وليس ذلك إلا لأن طه حسين يركز على طرف الصيغة الذى يجعل من النقد أدبًا، ويحمل من الناقد أديبًا، فيصبح النقد مرآة للناقد، ومجالا لإنشاء أدبى يتطلب درسًا متميزًا.

الهوامش

(١) فصول فى الأدب والنقد، ص ٨ ـ ٩.

(٢) فى الأدب الجاهلى، ص٣٢.

(٣) المصدر السابق، ص٣٧ ـ ٣٨، ويؤكد طه حسين هذه القسمة اللافتة للأدب ـ مرة أخرى ـ حين يقول:

«وفى الحق إنى أميل إلى أن أقسم الأدب إلى قسمين: أدب المنشئين وأدب الناقدين الدارسين. أو قل أدب الكتاب والشعراء، وأدب العلماء من المؤرخين والناقدين؛ فشوقى أديب، وهو الأديب حقًا، لأنه ينتج الأدب إنتاجًا. وهو أديب منشئ، ولكنه ليس عالما بالأدب. لا يستطيع درسه ولا تصويره ولا تعليمه ولا تأريخه... والأدباء المنشئون يختلفون: فمنهم: النابغة الفذ، ومنهم المتوسط ومنهم المسف، والأدباء العلماء يختلفون، فمنهم: المجرد ذو الرأى، ومنهم الآلة الحاكية أو الببغاء، وأولئك وهؤلاء تختلف مذاهبهم فى إنشاء الأدب ودرسه، فمنهم المقلد، ومنهم: المجتهد المبتكر، ومنهم من يذهب مذهب الحرية، ومنهم من يؤثر مذهب الرق، ومنهم من ينحو نحو الفلسفة، ومنهم من ينحو نحو النقل والرواية». راجع: من بعيد، ص٢٦٠.

(٤) فى الأدب الجاهلى، ص٤٥.

(٥) المصدر السابق، ص٥٥.

(٦) يقول طه حسين: «الباحث عن تاريخ الآداب ليس عليه أن يتقن علوم اللغة وآدابها فحسب، بل لا بد له أن يلم إلمامًا بعلوم الفلسفة والدين، ولا بد له من أن يدرس التاريخ وتقويم البلدان درسًا مفصلا... والباحث عن تاريخ الآداب لا يكفيه من درس اللغة حسن البحث عما فى القاموس واللسان وما فى المخصص والمحكم، وما فى التكملة والعباب، بل لا بد له مع ذلك من أن يدرس أصول اللغة القديمة ومصادرها الأولى... والباحث عن تاريخ الآداب لا بد له من أن يدرس علم النفس للأفراد والجماعات، إذا أراد أن يتقن الفهم لما ترك الكاتب أو الشاعر عن الآثار... واللغة العربية وحدها لا تكفى لمن أراد أن يكون أديبًا ومؤرخًا للآداب حقًا؛ إذ لا بد له من درس الآداب الحديثة فى أوروبا، ودرس مناهج

البحث عند الفرنج، بله ما كتب الأساتذة الأوروبيون فى لغاتهم المختلفة عما للعرب من أدب وفلسفة ومن حضارة ودين.» راجع تجديد ذكرى أبى العلاء، ص٧.

(٧) فى الأدب الجاهلى، ص٥٦.

(٨) حديث الأربعاء ٢/ ٥٣.

(٩) يقول طه حسين: «من العسير جدًا أن يخلص المؤرخ، ومؤرخ الأدب بنوع خاص، من عواطفه وشهواته، ومن ميوله وأهوائه، ومن ذوقه فى الأدب والفن، فهو خليق أن يخضع لهذا كله قليلا أو كثيرا، حين يدرس الشعراء والكتاب، أو يوازن بينهم أو يحكم عليهم.» راجع: حافظ وشوقى، ص١٧٨.

(١٠) من بعيد، ص ٢٦١.

(١١) فى الأدب الجاهلى، ص ٣٦ ـ ٣٧.

(١٢) المصدر السابق. ص ٦٦.

(١٣) يؤكد كَرّ E. H. Carr ـ فى كتابه «ما التاريخ؟» ـ «أن الإيمان بجوهر صلب لحقائق تاريخية توجد على نحو موضوعى، يستقل عن تفسير المؤرخ، إنما هو وهم مناف للعقل». راجع:

E. H. Carr, What is History? , Penguin, London 1964. p. 12.

ذلك لأن هذه «الحقائق» يصنعها مؤرخ، يختارها ليصوغ منها دلالة. إن «التاريخ الذى نقرؤه» ليس سوى «سلسلة من أحكام متقبلة». (ص١٤ من المرجع نفسه) ويفسر المؤرخ مادته من خلال موقفه كإنسان يعيش فى مجتمع، وفى زمن محدد، يختلف كلاهما عن مجتمع وزمن موضوعه. ويصوغ المؤرخ تفسيره داخل إطار محدد من القيم يختلف ـ بدوره ـ عن الإطار القيمى لمعطيات الموضوع الذى يكتب عنه. ولذلك يتحدد التاريخ على أساس من النظر إلى الماضى «بعينى الحاضر، ومن منظور مشاكله». (ص٢١ من المرجع نفسه).

(١٤) يقال: «إن فهم العمل الأدبى ليس تأملا مجردًا. أو سعيا وراء لون من العلمية يحلق بعيدا عن وجودنا نفسه، وإنما هو مواجهة تاريخية تنشأ عنها تجربة وجود ذاتية فى هذا العالم الذى نعيشه». راجع

R. E. palmer, Hermeneutics, North western University press. 1969. p. 10.

(١٥) انظر

E. D. Hirsch. validity in intcrpretatiòn.

(١٦) فى الأدب الجاهلى، ص٥٢.

(١٧) راجع: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص٢٥٥.

(١٨) راجع: لانسون، منهج البحث فى الأدب، ص٢٢، ٢١.

(١٩) فصول فى الأدب والنقد، ص ٨.

(٢٠) المصدر السابق، ص٥٠.

(٢١) مع المتنبى، ص٢٤٠.

(٢٢) فصول فى الأدب والنقد، ص١٧٤.

(٢٣) جنة الشوك، ص١٠٤.

(٢٤) حديث الأربعاء ٢٦/٣.

(٢٥) بقدر ما يؤكد طه حسين ـ فى هذا السياق ـ تمايز «الفهم» عن «الذوق» يؤكد إمكانية أن يعمل أحدهما فى غيبة الآخر. فيقول: «إن الذوق شىء والفهم شىء آخر. فقد نفهم أشياء كثيرة دون أن نذوقها... وقد نذوق أشياء كثيرة دون أن نفهمها، وإثبات ذلك ليس بالشىء العسير. فما أظن أن الذين يتذوقون الموسيقى ويطربون لها، يفهمونها جميعا. بل نعتقد أن الكثرة المطلقة من الذين يسمعون الموسيقى... لا يفهمون الموسيقى». راجع حديث الأربعاء. ٢٥٤/٢ ـ ٢٥٥.

(٢٦) «الفهم» ـ فى هذا السياق ـ أقرب إلى القدرة على التحليل العقلى للعمل الأدبى. إنه العملية التى يصل بها الناقد إلى «معنى» للعمل الأدبى. ويتحدث معها الناقد عن استيعابه لـ «مقصد» محدد وراء هذا العمل أو ذاك. كما أنه العملية التى تتيح للناقد الانتقال من العمل الأدبى، بوصفه صورة فى مرآة، إلى الأصل الخارجى السابق عليه. وذلك ليرى الناقد ـ فى العمل ـ مرآة لمجتمع محدد، أو صورة نفسية لأديب بعينه، أو تجليات نسبية تقود إلى مثل عليا لإنسانية مطلقة. أما «الذوق» فهو أقرب إلى الاستجابة الوجدانية للعمل الأدبى. ويرتبط تحققه ـ فيما يبدو ـ بالعملية التى تعطف الناقد ـ أو القارئ ـ على هذا العمل الأدبى أو ذاك، وبالعملية التى يجد فيها الناقد ـ أو القارئ ـ نفسه، أو يجد ما يحب فى هذا العمل أو ذاك. ولذلك يرى طه حسين أن الذوق «ليس عقلا خالصًا. قوامه البحث والنقد والتقدير والحكم». «راجع: أحاديث، ص٤٦ ـ ٤٧). ويؤكد أنه «ملكة طبيعية تسبق التفكير، وتعين على تمييز الجيد من الردىء، والحسن من القبيح، وما يليق مما لا يليق». (راجع: بين بين، ص٨٧). صحيح أن هناك ما يسمى «الذوق الجماعى» فى مقابل «الذوق الفردى». ولكن طه حسين يشك فى قيمة الذوق الأول، ذلك لأن «الفرد من غير شك ينسى أكثر فرديته حين يختلط بأمثاله، ولا يستبقى من هذه الشخصية إلا أقلها وأيسرها وأعجزها عن المقاومة». (راجع: نقد وإصلاح، ص٧١).

(٢٧) عطية عامر، مدرسة النقد التأثرى، مخطوط لم يطبع.

(٢٨) جنة الشوك، ص ١١٨.

(٢٩) تجديد ذكرى أبى العلاء، ص ٩٤.

(٣٠) فى الأدب الجاهلى. ص٥٢.

(٣١) حديث الأربعاء، ٢/٥٣.

(٣٢) فى الأدب الجاهلى، ص ٢٤٦.

(٣٣) المصدر السابق، ص ٥٦ - ٥٧.

(٣٤) «بين هيكل وبينى»، مجلتى، ع ٨، ١٥مارس ١٩٣٥، المجلد الأول، ص٧٣٢.

(٣٥) المصدر السابق، ص٧٣٣.

(٣٦) المصدر السابق: ص٧٣٤.

(٣٧) فصول فى الأدب والنقد، ص٢٥.

(٣٨) المصدر السابق، ص٢٤.

(٣٩) مع المتنبى. ص ٣٧٨.

(٤٠) راجع.

Lucien Goldmann, the sociology of Literature, International social Journal. Vol XIV no. 4, 1967. pp. 493 - 494.

وراجع ترجمة هذا البحث وتقديمًا له فى العدد الثانى، السنة الأولى، من مجلة «فصول». القاهرة يناير ١٩٨١.

(٤١) مع أبى العلاء فى سجنه، ص ٤.

(٤٢) مع المتنبى، ص٢٨٠.

(٤٣) من لغو الصيف، ص٨١.

(٤٤) المصدر السابق، ص٨١.

(٤٥) المصدر السابق، ص٨٢.

(٤٦) مع المتنبى، ص ٢٧٩ - ٢٨٠.

(٤٧) انظر

D. samah, Four Egyptian Literary Critics, Leiden 1974, pp. 137 - 138.

(٤٨) راجع - مثلا - تجديد ذكرى أبى العلاء، ص١١٢ - ١١٣ ومقالا بعنوان «المذهبان» الهلال ديسمبر ١٩٢٦، وصوت باريس، ص ٤٣٦.

٢ الأدب النقدى

«فى قراءة القصيدة أو استماعها لذة فنية، وفى قراءة النقد أو فى استماعه لذة فنية، لعلها تربى على اللذة الأولى».

«بين هيكل وبينى. مجلتى ١٩٣٥»

لقد آمن طه حسين أن الناقد أديب بأدق معانى الكلمة، مثلما آمن أن النقد أدب بأصح معانى الكلمة. وبقدر ما دفعه هذا الإيمان إلى قراءة الكتابات النقدية، بوصفها أعمالا أدبية، فإن هذا الإيمان دفعه إلى إنشاء كتابة نقدية ذات طبيعة أدبية. من المؤكد أنه كان يهدف بهذا النوع من الإنشاء إلى توسيع دائرة قراءة النقد، وجذب أكبر قدر من القارئين إلى متابعة الكتابة النقدية، بوصفها مصدرًا مستقلا للمتعة الأدبية. ولذلك كان الإنشاء النقدى، عنده، يهدف إلى إطلاق فاعلية الخيال الأدبى للناقد، وحثه على أن يصوغ - بنقده - عالمًا يوازى - فى أسره - عوالم الأعمال الأدبية، لعله يوسع - بهذا العالم الآسر - دائرة القراءة، ويحبب الأدب إلى قراء غير متعاطفين، ولكن ما كان يمكن لهذا الهدف أن يتأصل لولا أساس نظرى يوحد بين النقد والأدب، ويوحّد بين الناقد والأديب، وأعنى أساسًا يؤكد أن الناقد أديب يصدر نقده عن شخصية متقدة، تجد اللذة - كالأديب - فى التعبير عن عواطفها، وتشعر بالبهجة - كالأديب - فى توصيل ما تشعر به إلى الآخرين. إن هذا الأساس النظرى هو الذى جعل طه حسين يؤكد أن كثيرًا من الناس يجدون «اللذة الفنية الخالصة فى فصل من فصول النقد، أكثر مما يجدونها فى فصل من فصول الأدب».

ولكن ما النتائج التطبيقية التى يمكن أن تترتب على تحول النقد إلى أدب وتحول الناقد إلى أديب؟ إن الأمر ينتهى بالناقد الذى يحرص على تقمص شخصية الأديب إلى منطقة تتذبذب بين قطبى الأدب والنقد، لتغدو أقرب إلى الأدب منها إلى النقد، وأعنى بذلك ما يحرص عليه هذا الناقد من تقديم لون من

الأدب النقدى ـ إذا جاز التعبير ـ يصور انفعاله بالأعمال الأدبية من ناحية، ويمثل هذا الانفعال لخيال القارئ من ناحية ثانية، وينافس الأثر الأدبى الخاص بالأديب ـ أو أعماله الأدبية ـ من ناحية ثالثة. إن كل عمل أدبى يغدو، فى عينى هذا الناقد، فى حالة التأثر الإيجابى، عالمًا مثيرًا لعوالم أخرى يشكلها خيال متعاطف، له ـ عند أديب مقتدر مثل: طه حسين ـ قدرة على الإيحاء، أو إثارة القارئ بنوع من العدوى.

ويمكن ـ بالطبع ـ لهذا اللون من الأدب النقدى أن يمنح من مصادر المعرفة كلها، وأن يفيد من خبرة واسعة بالموروث الأدبى، يزاوج بينها وبين ثقافة حديثة، تعمل فى خدمة الخيال المتعاطف للناقد وتأكيد حركته. وتتمثل الطبيعة الأساسية لحركة هذا الخيال المتعاطف فى اهتزاز الناقد، إزاء جزئيات بعينها من العمل الأدبى، ثم عزل هذه الجزئيات عن سياقها، وإعادة إنتاجها ـ أو صياغتها ـ فى سياق آخر، داخل مجال حر من الخبرات أو التداعيات الذاتية.

وتظهر أبسط تجليات هذا النقد فى شكل أقرب إلى المعارضة الأدبية، حيث نرى إزاء النص الأدبى، أو بعض أجزائه، خصوصًا الشعر، نصًا نقديًا آخر يوازيه، بقدر ما ينافسه فى أدبيته. ولعل هذا النص النقدى الجديد يكون صدى للنص الأدبى، بقدر ما يلتزم به أو يسير فى إطاره، ولكنه يتحول إلى مرآة، تعكس التأثرات الذاتية للناقد أكثر مما تعكس الخصائص النوعية المستقلة للنص الأدبى. وتظهر أكبر تجليات هذا النقد تركيبًا فى شكل أقرب إلى القص الخيالى، حيث تتحول النصوص الأدبية، بعضها أو كلها، لتصبح ـ شأنها فى ذلك شأن كُتَّابها ـ عناصر فى قص مستقل، ينطوى على أحداث وشخصيات مخترعة، ويؤدى وظائف متميزة، يمكن تحليلها وتفسيرها، بالقياس إلى عالم الناقد نفسه.

ويتحرك الناقد بين أبسط تجليات هذا اللون من الأدب النقدى وأكثرها تركيبًا، متقمصًا شخصية الأديب، لا يوازى حرصه على إمتاع القارئ سوى إيمانه بأن الناقد أديب بأدق معانى الكلمة، وأن كثيرًا من الناس «يجدون اللذة الفنية الخاصة فى قراءة فصل من فصول سانت بوف عن موسيه ولامارتين أكثر مما يجدونها فى قراءة موسيه ولامارتين نفسها»[1].

٢ ـ المعارضة الأدبية

وتتحرك المعارضة الأدبية، فى هذا اللون من الأدب النقدى، على أساس عملية تَمثُّل وجدانى للنص الشعرى بوجه خاص، وبقدر ما يتفهم طه حسين، فى هذه العملية، النص على أساس من حالة وجدانية سائدة، تفرض هذه الحالة نفسها عليه، مثلما تفرض نفسها على النص، فتجدد له دلالة بعينها، تتناسب مع طبيعتها. ويقوم طه حسين، فى هذه العملية، بإعادة إنتاج النص، أو صياغته مرة أخرى، معبرًا فى هذه الصياغة عن هذه الحالة السائدة. والفارق بين النص، فى هذه العملية، وصياغته الجديدة هو الفارق بين النص بوصفه موضوعًا مستقلا، وبينه بوصفه مرآة تنعكس عليها الحالة التى يعانيها الناقد.

ولكن هذه الصياغة تأخذ أشكالا متعددة. وأكثر أشكالها شيوعًا فى كتابات طه حسين هى تقديم النص الشعرى، أو تقديم جانب من النص الشعرى، والتعقيب عليه بصياغة نثرية له. وقد تكون هذه الصياغة النثرية محايدة، من حيث الظاهر، فتشير إلى النص بضمير الغائب، ولكن سرعان ما يصبح النص نفسه مثيرًا للون من الاستبطان المستقل، يحمل طه حسين بعيدًا عن النص. وقد تكون الصياغة النثرية غير محايدة، منذ البداية، فيقدم طه حسين بعض أبيات النص الشعرى، خصوصًا تلك التى يشعر أنها تهزه أكثر من غيرها، فيتجاوب معها، ويعبر عن انفعاله إزاءها، من خلال ضمير المتكلم. ويوحّد التعبير ـ فى هذه الحالة ـ بين صوت الناقد وصوت النص، أو ـ على نحو أكثر دقة ـ يسقط الناقد حالته الوجدانية على النص فينطق من خلاله، متقمصًا صوت النص فى الظاهر، معبرًا عن انفعاله فى حقيقة الأمر، مثلما يفعل طه حسين مع الأبيات التالية للمتنبى:

لا افتخارٌ إلا لمن لا يُضامُ ... مُدرِك أو محاربٌ لا ينامُ
ليس عزمًا ما مرَّضَ المرءُ فيه ... ليس هَمًّا ما عاق عنه الظلام
واحتمال الأذى ورؤيةُ جانيـ ... ـهِ غذاءٌ تَضْوَى به الأجسام

حيث يصور دلالتها عندما يعيد صياغتها على النحو التالى:

«إنما الفخر لمن يأبى الضيم ويمتنع على الذل منتصرًا على المحن والخطوب. قد ضحّى فى هذه المقاومة بالراحة والنوم، وآثر الجهاد والسهاد. وما فعلتُ من ذلك شيئًا وإنما انهزمت للمحنة حين ألمت بى، وآثرت الراحة حين أتيحت لى. وأنا أحس من نفسى عزمًا ماضيًا وهمًا بعيدًا، ولكن ما هذا العزم الذى يقصر صاحبه عن إنفاذه. وما هذا الهم الذى يرتد عنه صاحبه لأول ما يعرض له من العقبات! كلا! إنى أحس فى نفسى حاجة إلى شىء غير الفخر: أحس فى نفسى ألمًا، وفى جسمى سقمًا، وأكاد أندفع إلى أن أشكو وأبكى، لا إلى أن أفاخر وأكاثر، لقد احتملت الأذى ورأيت من كان يجنيه علىّ ويلحقه بى. فلم أدفع الأذى عن نفسى، ولم آخذ من جانبه بحقى، وإنما أذعنت واستكنت، وآثرت الخضوع والاستسلام»[٢].

إن كل ما يفعله طه حسين، فى هذه العملية، هو اقتطاع الجزء الذى يثير انفعاله من سياقه فى القصيدة الأصلية، وتمثل هذا الجزء وجدانيًا، على نحو يتمكن معه من أن يوحّد بين موقفه الوجدانى الآنى والدلالة التى يفترضها فى الجزء المقتطع، ومن الواضح أن هذه العملية تنطوى على لون من التقمص، ينشط فيه خيال الناقد، ليصوغ من معطيات الجزء المستقل دلالة جديدة، تتناسب مع تأثرات الناقد الذاتية. وبقدر ما يؤكد ضمير المتكلم، فى هذه الصياغة، إلغاء المسافة الموضوعية، أو الهوة التاريخية بين الناقد والنص، فإنه يؤكد ضغط التأثرات الذاتية، وتحولها إلى ضغط تعبيرى، يتدفق معه أسلوب الناقد تدفق موجات التعبير الذاتية، فلايتوقف إلا بعد أن يشعر باكتمال عملية التعبير عما فى داخله.

ولقد بدأت هذه الكيفية فى التمثل الوجدانى لدلالة النص، عند طه حسين، مع أول كتاب له، وهو «تجديد ذكرى أبى العلاء» (١٩١٤)، واستمرت معه، دون أن تفارقه، فى كل ما كتبه عن أبى العلاء بعد ذلك. لقد توقف طه حسين، فى الكتاب الأول، عند هذه الأبيات الشهيرة لأبى العلاء:

غير مجدٍ فى ملتى واعتقادى ... نوح باكٍ ولا ترنم شادى

وشبيه صوت النعى إذا قيـ ... ـس بصوت البشير فى كل نادى

أبكت تلكم الحمامة أم غنـ ... ـت على فرع غصنها الميّاد

فاقتطع الأبيات من سياقها، على نحو يظل خاصية أساسية فى التعامل الانطباعى لطه حسين مع الشعر، وتمثلها وجدانيًا، وأعاد إنتاجها وصياغتها على النحو التالى:

أترى أن البكاء يرد مفقودًا، وأن الغناء يحفظ موجودًا؟ أليس استيلاء الضعف على نفسك، وعبثه بلبك هو الذى يحزنك لصوت الناعى، ويطربك لصوت البشير؟ أليس الاستبشار بالشىء مقدمة حزن عليه؟ أرأيت حزنك يعظم على الهالك، إن لم يكن حرصك عليه شديدًا، وحبك له موفورًا، وأنسك بقربه عظيمًا؟ أرأيت لو صدقت نفسك الحديث، ووطنتها على احتمال الأشياء كما هى نجد كبير فرق بين الخير والشر؟».[٣]

وتوقف طه حسين، بالكيفية نفسها، عند بيت أبى العلاء:

هذا جناه أبى علىّ ... وما جنيت على أحد

وأعاد صياغته على النحو التالى:

«ما لى وللزواج والنسل! لولا أن أبى قذف بى فى هذه الحياة لما لقيت ألمًا، ولما احتملت عناء. أفليس يقنعنى أن أحتمل هذه الجناية حتى أنقلها إلى برىء لم يجن ذنبًا، ولم يقترف إثمًا».[٤]

وقد يتجاوز طه حسين التوقف عند بيت بعينه إلى تمثل مجوعة من الأبيات حول فكرة واحدة لأبى العلاء، ليعيد صياغة الأبيات المرتبطة بهذه الفكرة، فى لون من التقمص الوجدانى، عماده ضمير المتكلم، على النحو التالى:

«ومصدر الشقاء المتصل الذى ألح على أبى العلاء.. هو أن اللّه لم يهده إلى الإيمان بالنبوات.. لكنه فى الوقت نفسه لم يقطع برفضها كلها، وإنما كان يسأل نفسه بين حين وحين:

من يدرى؟ لعل بعض هذه النبوات حق، ولعل بعض ما جاءت به أن يكون صحيحًا. وإذن فويل لى إن صح ما جاءت به ولم ألائم بينه وبين سيرتى العملية. ولكن أى سيرة عملية. وكيف تكون الملاءمة بين سيرتى وبين هذه النبوات المختلفة أأسير سيرة اليهود؟ فإنى أعيب عليهم كثيرًا من أقوالهم وأعمالهم؟ أأسير سيرة المسلمين؟ فإنى أعيب عليهم كثيرًا من أقوالهم وأعمالهم أيضا؟ أم أسير سيرة أهل الهند؟ أم أسير سيرة الفرس؟ فما أكثر ما أعيب على أولئك وهؤلاء من الأقوال والأعمال. ومع ذلك، فماذا أصنع إن صح ما تنبئنا به هذه الديانة أو تلك؟».(٥)

قد نقول إن هذا التقمص ينطوى على تفسير ضمنى لنص أبى العلاء أو نصوصه، مثلما ينطوى على موقف عقلى ـ مهما كانت مراوغته ـ من هذه النصوص. ولكن هذا التقمص يؤكد اعتماد الناقد على تأثراته الذاتية، مثلما يؤكد تحول النص نفسه إلى وسيلة تتيح للناقد لونا من المعارضة الأدبية، تسمح لعمل الناقد ـ فيما يفترض ـ أن يدخل عالم الأدب.

وإذا كانت هذه المعارضة الأدبية تتضح على نحو جزئى، فى «تجديد ذكرى أبى العلاء» (١٩١٤)، وفى «مع أبى العلاء فى سجنه» (١٩٣٨ ـ ١٩٣٩)، فإنها تتضح على نحو كامل فى «صوت أبى العلاء» (١٩٤٤)، لتصبح الأساس المحرك للكتاب كله.

وبقدر ما يحرص طه حسين فى هذا الكتاب، على أن يترجم النص الشعرى إلى نثر أدبى فإنه يحرص الحرص كله على أن ينافس بنصه النثرى النص الشعرى المترجم عنه. ولذلك يبدو الكتاب وكأنه الصوت الشعرى وصداه النثرى. ومن هذا التشبيه المركزى نفسه ـ أى الصوت والصدى ـ استمد الكتاب عنوانه، ولكنه ـ فى حقيقة الأمر ـ منافسة بين ناقد ناثر وشاعر ناظم، أعنى منافسة يحاول فيها الناقد الناثر أن يبارى الشاعر، أو يتفوق عليه، فى إمكانية توصيل المعنى نفسه إلى القارئ، عبر وسيط مختلف، قد يحدث متعة تفوق الاستماع إلى الصوت الأصلى.

ولـ«صوت أبى العلاء» - فى ظل هذا الفهم - غاية مباشرة وأخرى مضمنة. أما الأولى فيعلنها طه حسين - منذ البداية - عندما يقول إن أبا العلاء لم ينشئ «اللزوميات» لعامة المثقفين، بل لعله أن يكون قد أنشأها لنفسه، وللذين يرقون إلى طبقته، من أصحاب العلم الكثير والبصيرة النافذة. ولذلك أصبحت اللزوميات صعبة القراءة عسيرة الفهم على عامة المثقفين وأوساطهم. ولا بأس - والأمر كذلك - لو حاول طه حسين أن ييسر اللزوميات لأولئك الذين لا يستطيعون أن يقرأوا «شعرها العنيف»، فبمثل ذلك التيسير، يقوم طه حسين ببعض دور الناقد، خصوصًا عندما يكون الناقد أقرب إلى «الرسول الحكيم الذى نصح القدماء باتخاذه لذوى الحاجات»[٦]. ويأخذ هذا التيسير الذى يقوم به الناقد - الرسول الحكيم - شكل ترجمة نثرية أدبية لمختارات من قصائد اللزوميات ومقطعاتها، بحيث تقوم هذه الترجمة مقام الوسيط، فتدل القارئ على ما يحسن أن يقرأ وعلى ما يحسن أن يفهم مما يقرأ، وتبين له - أبلغ الابانة - عن رسالة الشاعر وصداها فى نفس قارئ أكثر امتيازًا منه، وأعنى قارئا يقوم بدور هذا الرسول الحكيم «بين هذين العاشقين اللذين يختصمان حينا ويأتلفان حينًا آخر، وهما: الأديب والجمهور»[٧]. لكن هذا «الرسول الحكيم» سرعان ما ينسى حكمته، وينافس من أرسله فى الفوز بقلب هذا الجمهور الذى يتوجه إليه كلاهما، فيتحول الكتاب إلى هذه «المعارضة الأدبية» التى أتحدث عنها.

هكذا نواجه - فى «صوت أبى العلاء» - مجموعة صغيرة نسبيًا من المقطوعات المختارة من اللزوميات، ينتزع بعضها من سياقها داخل القصائد، ربما لأن كل مقطوعة - فيما يفترض - تحمل فكرة متكاملة، أو مجموعة من الأفكار المتصلة، ويقابل المقطوعة الشعرية مقطوعة أخرى نثرية من إنشاء طه حسين، ويفترض فى هذه الأخيرة أن تكون نثرًا أدبيًا لأبيات أبى العلاء. وإذا كان أبو العلاء صاحب خيال نفاذ، يصعد إلى أرقى ما يستطيع الخيال أن يبلغ، وينفذ إلى أعمق ما يستطيع الخيال أن ينفذ، فمن المفترض أن يتوسط هذا النثر الأدبى بين أبيات أبى العلاء والقارئ، محاولا الوصول بهذا الأخير إلى أعمق ما يمكن من خيال أبى العلاء، أو أبعد ما يمكن من خيال طه حسين.

ويعى طه حسين أن البعض قد ينكر هذه الترجمة؛ لأنها «لون من ألوان الأدب العربى الحديث»[8]، ولكن طه حسين يرى أن الغريب ـ حقًا ـ هو ألا نترجم هذا «الشعر الغريب» لأبى العلاء. «فمن استطاع أن يقرأ هذه النصوص دون أن يحتاج إلى ترجمتها فليفعل وخلاه ذم! ومن استطاع أن يقرأ الترجمة وعجز عن قراءة النص فليفعل، وحسبه ما يظفر به من الفائدة. ولكن قومًا بين أولئك وهؤلاء سيقرؤون النص وسيقرؤون الترجمة، وسيوازنون بين الصوت والصدى. وما أشك فى أنهم سيجدون صوت أبى العلاء أعذب فى نفوسهم وأحب إلى قلوبهم من صداه الذى تصوره الترجمة، لأنى أنا أجد صوت أبى العلاء أعذب فى النفس وأحب إلى القلب من كل صوت ومن كل صدى» (ص١١).

ولو تجاوزنا تواضع طه حسين المراوغ إلى ما ينطوى عليه «صوت أبى العلاء» كله من مسلمات ضمنية، وجدنا أن الناقد ما زال يلح على الطبيعة الأدبية لعمله، فيرى فى «الترجمة» النثرية للشعر «لونًا من ألوان الأدب»، يستحق أن يكون قيمًا فى ذاته، لأنه ينطوى على جمال خالص. ولولا ذلك لما قدم طه حسين عمله بوصفه ذا فائدة أدبية لجمهور المثقفين، ولولا ذلك ـ أيضًا ـ لما تقبل إمكانية القناعة بقراءة الترجمة النثرية دون الشعر.

ومن المؤكد أن طه حسين كان يتابع ـ فى «صوت أبى العلاء» ـ نهجه القديم فى تفسير الشعر، وأعنى هذا النهج الذى يقوم على تقمص صوت الشاعر فى لون من المعارضة الأدبية، ولعل طه حسين كان يحاول ـ فى «صوت أبى العلاء» بوجه خاص ـ الإفادة من بعض المحاولات الأوروبية فى تبسيط الشعر الكلاسيكى، وتقديمه تقديمًا سهلا، يغرى القارئ العادى بالقراءة. ولكن المؤكد أن المعارضة الأدبية التى تكمن وراء حركة الصياغة النثرية، فى هذا الكتاب، تجعل من عمل طه حسين أقرب إلى تقاليد «البلاغة» العربية منه إلى تقاليد تبسيط الشعر الكلاسيكى. أعنى أن كيفية تمثُّل طه حسن للنص العلائى، وإعادته صياغة هذا النص، تصل بينه وبين مذهب أستاذه سيد بن على المرصفى، فى «حسن الفهم لآثار العرب»[9]، يضاف إلى ذلك أن هذا «الفهم» يصل الصياغة النثرية لأبيات أبى العلاء بتقاليد «نثر النظم وحل العقد» فى البلاغة العربية القديمة.

لقد ارتبطت «البلاغة» ـ فيما ارتبطت ـ بنثر النظم وحل العقد. وأسندت أهمية بعض «الرسائل» إلى ما فيها من حل لمعقود الكلام. وقد «قيل للعتابى: بماذا قدرت على البلاغة؟ فقال: بحل معقول الكلام، فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول»(١٠). وقد تواترت التآليف الخاصة بهذا اللون من البلاغة، من قبيل «الإرشاد إلى حل المنظوم» و«الهداية إلى نظم المنثور» للثعالبى. وكأن طه حسين عندما يحدثنا عن عمله، فى «صوت أبى العلاء»، بوصفه «لونًا جديداً من ألوان الأدب العربى الحديث»، إنما يحدثنا ـ فى حقيقة الأمر ـ عن استخدام جديد للون قديم من ألوان البلاغة التى تقوم على حل معقود الكلام.

ومن المنطقى أن يستبقى طه حسين لهذه البلاغة الجديدة فى الظاهر بعض خصائصها القديمة، بكل ما تنطوى عليه هذه الخصائص من حرص الناثر على أن يتفوق على الناظم، بكل ما يملك من وسائل الأداء اللغوى. فإذا قال الناظم ـ وهو أبو العلاء:

دنيــــاك مـــــاويةٌ لهـــا نـــوبٌ   شتـــــى سمـــــاوية وأبنـــــاء

أفٍ لهــا جُــلُّ ما يفيـــد بهـــا   مــن فــاز فيها الطعـام والبــاء

قال الناثر ـ وهو طه حسين:

«أيا ابنة الماء وذات النوب والأبناء! أنت التى لا تثبت على حال ولا يستقر لها أمر، أنت المضطربة الهائجة والمرتبكة المائجة. أنت الفرارة الخدّاعة والمتاحة المنّاعة. أفٍ لك! لقد قل فيك الخير وكثر فيك الشر. ولقد صغرت أمورك وهانت الآمال فيك فأعظم حظ الفائز بك والظافر برغائبك طعام يسيغه ورفث يناله» (ص ٤٣ ـ ٤٤).

وفى مثل هذا النثر الجديد، أو النظم المحلول، يمكن أن نجد البلاغة، بكل ما تنطوى عليه من تسجيع وتجنيس، أو مقابلة وحسن تقسيم، أو ازدواج وترصيع، أو مخاطبة الجماد خطاب العاقل، والحرص على التكرار، والالتفات إلى التتميم، والتلطف فى الإيغال، وترشيح الاستعارة أو تجريدها على السواء، ناهيك عن طرائق الإسناد وأساليب الإنشاء، فبمثل هذه الخصائص يمكن للناثر الجديد ـ

طه حسين ـ أن يبارى الناظم القديم ـ أبا العلاء ـ لعله يتفوق مثلما تفوق العتابى بحل معقود الكلام. لكن لا مفر من أن تضيع فاعلية الإيجاز، ويختفى تعدد المعنى فى بيتى أبى العلاء، وتنقطع صلتهما بالسياق.

وإذا أردنا مثالا آخر لهذه المعارضة الأدبية التى تمثل الغاية المضمنة من هذا «اللون من ألوان الأدب الحديث»، فى «صوت أبى العلاء»، فمن الممكن التوقف عند هذين البيتين:

أراهم يضحكون إلىّ غشّاً وتغشانى المشاقص والخطاء

فلست لهم وإن قربوا أليفاً كما لم يأتلف ذالٌ وظاء

اللذين ينحل نظمها المنعقد ليصبح هذا الشعر المحلول:

«جِدُّوا أيها الناس فيما أنتم بسبيله من تقرب إلىّ وتلطف بى. ومن رفق تظهرونه وغش تضمرونه. ومن لفظ حلو تهدونه إلىّ ولوم مرٍّ ترمونى به. فلقد كثر ما أظهرتم الحب لى. وأصابنى من بغضكم طوال السهام وقصارها. وعظام الأمور وصغارها. جدُّوا فى ذلك كله. فلم يكن تقريبكم إلىّ ليؤلف بينى وبينكم إلا إن صح ائتلاف الذال والظاء». (ص٣٥)

ولو تمعنا فى هذا الشعر المحلول، عماد المعارضة الأدبية فى «صوت أبى العلاء»، سهل علينا أن نلاحظ ـ مرة أخرى ـ أن طه حسين ينظر إلى عمله ـ كناقد ـ بوصفه عملا أدبيًا يهدف إلى تحقيق «اللذة الفنية الخالصة». وقد ينطوى هذا العمل على بلاغة تقترن بهذه «اللذة الفنية». وقد تؤكد هذه «البلاغة» بطريقتها الخاصة، عند بعض القراء، ما ذهب إليه طه حسين عندما قال: «فى قراءة القصيدة أو استماعها لذة فنية، وفى قراءة النقد أو فى استماعه لذة فنية، لعلها تربى على اللذة الأولى»[١١]. ولكن هذه البلاغة قد انتهت بطه حسين الناقد إلى تجزئة أبيات أبى العلاء، ومن ثم تدمير الفاعلية الخاصة بالسياق فى قصائد اللزوميات. يضاف إلى ذلك أن هذه البلاغة قد أدت ـ على مستوى التفسير ـ إلى تثبيت معنى الأبيات المقتطعة من سياقها، فى دلالة وحيدة الجانب، بدل الكشف عن الجوانب المتعددة لهذه الدلالة. وبقدر ما تتسطح الدلالة يثبت المعنى فى

جانب واحد، لعله يتسم بالسذاجة، فى غير موضع من نثر الناظم، وبقدر ما تقتلع هذه البلاغة الأبيات التى توافق هوى طه حسين الأديب من جذورها، وتفصلها عما لا تنفصل عنه من أبيات لا توافق هوى طه حسين الناقد، فإن هذه البلاغة تكشف عن ميول الناقد الأديب ومزاجه أكثر مما تكشف عن شعر أبى العلاء نفسه.

ولو تركنا بلاغة حل معقود الكلام، من حيث خصائصها الظاهرة، إلى ما يمكن أن تنطوى عليه من فرضية نقدية تحركها، وجدنا أنفسنا ـ مرة أخرى ـ أمام ثنائية اللفظ والمعنى، بكل ما يترتب على هذه الثنائية من مزالق. لقد افترض طه حسين ـ فى هذا اللون الجديد «من ألوان الأدب العربى الحديث» ـ القدرة على «ترجمة» الشعر، وآمن أن العلاقة بين «الترجمة» و«الأصل» أشبه بالعلاقة بين «الصوت» و«الصدى». وتشبه الصوت والصدى يردنا ـ فى دلالته المركزية ـ إلى التشبيه الأساسى للمرآة، أعنى إلى العلاقة بين صورة المرآة وأصلها. ولكن تشبيه الصوت والصدى يكشف ـ فى هذا السياق ـ عن مبدأ ضمنى يرتبط بعلم البلاغة، وأعنى ذلك المبدأ الذى يؤكد إمكانية «إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه»[١٢]. ومعنى ذلك أن الفارق بين النص العلائى وترجمته النثرية هو فارق بين كسوتين مختلفتين لمعنى واحد، يكتسى رداء النظم فى حالة الشعر، ويكتسى رداء النثر فى حالة الترجمة. لتظل العلاقة بين حالتى المعنى الواحد أشبه بالعلاقة بين الأصل الأدبى وصورته المنعكسة فى مرآة الناقد، أو العلاقة بين الصوت والصدى.

وبمثل هذا التكييف يمكن أن يكون البيتان التاليان لأبى العلاء:

خسست يا أمنا الدنيا فأفٍ لنا ... بنو الخسيسة أوباش أخساء

وقد نطقت بأصناف العظات لنا ... وأنت فيما يظن القوم خرساء

أصلا تنعكس صورته فى مرآة الناقد، أو صوتا يردد صداه، أو معنى يورد بطريقة مختلفة، فى وضوح الدلالة عليه، كالتالى:

« أى أمنا الدنيا، إنك لخسيسة حقيرة. فأف لنا نحن أبناؤك من أوباش أخساء، ورثنا عنك الخسة وضعة القذر إنك لتعطيننا أصناف العظات، وتقدمين لنا ألوان النصح، بما تتكشفين لنا عنه من السوء والشر، والناس مع ذلك يرونك خرساء لا تنطقين. (ص١٤ ـ ٢٦).

وقد نختلف فى القيمة التى نخلعها على الصدى بالقياس إلى الصوت نفسه، وقد نجادل فى القيمة المضافة التى تخلعها الصورة فى المرآة على أصلها، ولكن هذا الخلاف أو الجدال لن يعكر على الحقيقة الملموسة، وهى أن الصدى لن يختلف عن الصورة، من حيث إن كليهما كساء مستقل، لعرض مادة موجودة سلفًا، كما أن كليهما طريقة فى إيراد المعنى الثابت نفسه. ولكن بطرق مختلفة. ولن تبعدنا هذه الحقيقة عن ثنائية اللفظ والمعنى التى ينطوى عليها نقد طه حسين، بل لن نجد خلافًا بين النتيجة التى تنتهى إليها المعارضة الأدبية لطه حسين، عن طريق حل العقد أو نثر النظم، وبين الفكرة القديمة التى أكدها ابن طباطبا العلوى، عندما تحدث عن الأشعار المحكمة المتقنة الحكيمة المعانى. العجيبة التأليف. وقال إن هذه الأشعار المحكمة المتقنة الحكيمة المعانى، العجيبة التأليف، وقال إن هذه الأشعار «إذا نقضت وجعلت نثرًا لم تبطل جودة معانيها ولم تفقد جزالة ألفاظها»(١٢).

٣ ـ القص الخيالى للنقد:

إن هذه المعارضة الأدبية بنتائجها كلها، إنما هى بعض جوانب تلك المنطقة التى تتذبذب بين الأدب والنقد، والتى يندفع إليها طه حسين عندما يوحّد ـ نظرا وتطبيقا ـ بين الأدب والنقد، ويؤكد أن «الذاتية» هى المؤثر الأول فى النقد. وبقدر ما يحرص طه حسين، فى هذه المنطقة، على تقديم نوع من الأدب النقدى، يحرص على التقديم التمثيلى لأفكاره وعلى التصوير الأدبى لانفعاله.

ونادرًا ما يحاول طه حسين فى هذه المنطقة، أن يدعم انطباعاته، أو أن يتمسك بنظرية أدبية محددة، بل لعله يشك فى جدوى النظرية، ويرفض الاحتكام إلى مبادئ عامة، وقد يعلن، فى ثورة من ثورات انطباعاته، نفوره من الدرس

والبحث، وانصرافه عن التحليل والتعليل، وإيثاره بتصوير «ما يجد من حس أو شعور»[١٤]، وبحثه عن «الخيال الفنى الذى يعجب القلوب ويلذ العقول»[١٥].

وعندما يعمل الخيال المتعاطف لطه حسين الأديب، فى خدمة الانطباعات أو التأثرات الذاتية لطه حسين الناقد، تتحرر العملية النقدية من قيود الدرس التاريخى، وأعراف الشرح النصى، لتصل إلى شىء أقرب إلى القص الخيالى. وتتصاعد درجة القص الخيالى بتصاعد حدة «الذاتية»، وانطلاقها فيما يشبه النجوى التى تكشف عن عالم الناقد الخاص، وتوتره .أكثر مما تكشف عن عالم الأعمال الأدبية المتميزة.

ولقد التفت محمد حسنين هيكل إلى هذه الخاصية عندما قال:

أكاد لا أغلو إذا قلت إن النقد الذاتى ليس نقداً وإنه إلى فن القصص أقرب، وهل تراه يزيد على وصف التأثيرات الخاصة لشخص معين أمام مظهر من مظاهر الفن؟ فإذا كان هذا الشخص عاديّا، كان قصصه عاديا وإن كان ممتازاً كان قصصه ممتازًا، ولكنه على كل حال قصص وليس بنقد»[١٦].

ولكن الأمر، فى هذا القص الخيالى الذى أتحدث عنه، عند طه حسين، يتجاوز «وصف التأثيرات الخاصة» التى يتحدث عنها هيكل، ليصبح شيئًا أقرب إلى خلق بناء قصصى متميز. وأعنى بناء يَنطوى على عناصر القص، بعضها أو كلها، بما فيها من وصف وسرد وأحداث، وبما فيها من شخصيات مخترعة لبطل أو أبطال. يتحدث عنهم الناقد الذى يتحول - بدوره - إلى راوٍ فى هذا القص.

وبقدر ما يلعب الناقد الراوى دورًا مهمًا، فى هذا القص، تتحول الشخصيات التاريخية للشعراء لتصبح شخصيات متخيلة، تتجاوز زمانها التاريخى ومكانها الواقعى، لتحل فى زمن القص ومكانه الخياليين، فتؤدى دورًا فى بنائه، وبقدر ما تتأرجح هذه الشخصيات بين الرمز والتمثيل تفقد بعدها التاريخى، وتكتسب بعدها المتخيل الذى يخلقه الناقد الراوى، لتتجاوب هذه الشخصية المتخيلة مع أزمة، أو مشكلة، يعانيها البطل الراوى أو البطل الناقد على السواء.

ولا يصل طه حسين إلى هذا القص الخيالى للنقد إلا فى حالات متعينة، ترتبط تحديدًا، بأزمة حادة يحاول تجاوزها، على المستوى الفردى أو على المستوى الاجتماعى، فى هذه الحالات يلعب القص الخيالى للنقد دوره الأساسى فى خدمة الأزمة التى يعانها الناقد. وتتحول الأعمال الأدبية إلى عناصر تكوينية فى صياغة موقف من هذه الأزمة. وتتحول الشخصيات التاريخية للشعراء العرب القدامى ـ تحديدًا ـ إلى شخصيات متخيلة. وتؤدى هذه الشخصيات المتخيلة دورًا أساسيًا، يتيح لذات الناقد أن تتأمل أزمانها الخاصة، لتعيها من خلال ذات أخرى شبيهة بها، بمعنى أو بآخر.

ويتم هذا التأمل ـ غالبا ـ فى إطار من الحوار المتوتر، وقد يكون هذا الحوار بين طه حسين الناقد الراوى وبين شخصية متخيلة لشاعر قديم، مثل أبى العلاء، تصل بينه وبين الناقد علاقات ذاتية متشابكة. أو يكون هذا الحوار بين الناقد (طه حسين) وشخصية أخرى مخترعة، تنتمى إلى الحاضر، لكنها تعمل كمرآة للناقد وقناع له فى الوقت نفسه. ولنتذكر ـ فى هذا السياق ـ ثنائية «الطالب الفتى» و«الأستاذ الشيخ» فى «جنة الشوك». والحوار الذى يدور ـ فى «حديث الأربعاء» ـ بين الراوى والبطل النقيض نصير الثقافة الحديثة. وأخيرًا الحوار الذى يدور بين «أديب» و«أديبة» فى «من لغو الصيف». ولكن الحوار مع أبى العلاء يكتسب أهمية خاصة فى هذا السياق.

ولست فى حاجة إلى أن أوضح الأهمية الخاصة التى يحتلها أبو العلاء فى كتابات طه حسين. حسبى أن أشير إلى أن أبا العلاء قد حظى درسه من طه حسين بما لم يحظ به أى شاعر أو أديب آخر. وحسبى أن ألفت الانتباه إلى الطابع الدرامى المتوتر الذى يكتسبه سياق الكتابة عن أبى العلاء، خصوصًا عندما يتحرر طه حسين من قيود الدرس التاريخى، ليفرغ إلى شاعره الأثير، فى لحظات توحد متميزة، تنطوى على أشكال متعارضة من التقمص والتوتر؛ وأعنى التقمص الذى يوحّد بين صوتى الشاعر والناقد، فيجعل من الثانى صوتًا للأول، أو العكس، والتوتر الذى يفصل، بقدر ما يصل، بين الناقد والشاعر، فيمكّن الأول

من «تجديد ذكرى» صاحبه، والحياة معه «فى سجنه»، والفرار من وطأة هذا السجن فى الوقت نفسه.

وإذا كان «مع أبى العلاء فى سجنه» (١٩٣٨ ـ ١٩٣٩) يمثل هذا القص الخيالى الذى أتحدث عنه، فإنه يمثل امتداداً للخاصية البنائية نفسها التى تجلت على استحياء فى أول كتاب لطه حسين، وأعنى «تجديد ذكرى أبى العلاء» (١٩١٤). والبداية فى الكتاب الأول القديم لا تختلف عن امتدادها الموسع فى الكتاب الثانى الأحدث. ذلك لأن كلا من البداية والامتداد يرتبط بدرجة عالية من الاتحاد الوجدانى بين الناقد (طه حسين) والشاعر (أبى العلاء). ولا ينطوى مهاد هذا الاتحاد على فقد كل من الشاعر والناقد حاسة البصر التى جعلت كليهما مستعيناً بغيره، بل يمتد لتنطوى على مجموعة من العلاقات المتصارعة، يصوغها هذان الكتابان مع غيرهما من الكتب أو الكتابات.

ويتجلى هذا الاتحاد الوجدانى، فى «تجديد ذكرى أبى العلاء»، فى اللحظات الذاتية الخالصة من الكتاب. عندما يتحرر الناقد من قيود الدرس التاريخى وقواعده، ويحاول التعرف على شخصية شاعره، فى لحظة من التوحد، ينفصل كلاهما عن كل شىء إلا الوعى بأزمة تصل بينهما فى هذه اللحظة، تحديداً. تصل العلاقة الذاتية بين الناقد والشاعر إلى حال من التقمص. يختفى فيه الحاجز بين ذات الناقد وموضوعها، فيصبح الموضوع ذاتًا والذات موضوعًا، ويحل العالم القديم للشاعر فى العالم الحديث للناقد، لينطق الثانى صوت الأول، ويتحول الصوت فيصبح قصًا خياليًا على هذا النحو:

«قف بنا الآن على دار بمعرة النعمان لم يصفها التاريخ. ولكنها كانت من غير شك ظاهرة الفقر: ليست بالجميلة ولا المزدانة. قد انزوى فيها رجل مكفوف محيف. فى وجهه آثار الجدرى. ترتسم على جبينه صور مختلفة تمثل حزنه على أمه حينًا، وألمه من عشرة الناس حينًا، وأمله فى تلك السعادة التى يخبؤها له هذا السجن المظلم الذى لا يهتدى إليه النجم ولا تصل إليه الظنون. وهذا الرجل لم يعد من عمره الثامنة والثلاثين. تحيل ما استطعت فى أن تدخل هذه الدار، وتقف من هذا السجين وتسمعه. ربما رأيت فى ناحية من نواحى الدار خادمًا قد جلس.

وإن الكسل ليعبث به، وإن الخمول ليتسلط عليه. لأنه لا يجد من الأعمال ما يفيده القوة والنشاط. تلطف بهذا الخادم حتى لا يأتى من الحركات ما يؤذن هذا السجين بمكانك. خذ هذا السجين بعينك وألق إليه سمعك. إنك لتراه على ما قدمنا من الوصف. وقد التف فى ثوب غليظ من القطن. وجلس على فراش من اللبد وهو يقول:

ما لى وللناس؟ لقد بلوتُ أخلاقهم فلم ألق إلا شرًا. واختبرت طباعهم فلم أجد إلا نكرًا. فلتضربن بينى وبينهم الحجب. ولتسدلن بينى وبينهم الأستار. لقد سمعت منهم فما نطقوا إلا محالا. ولقد تحدثت إليهم، وتحدث إليهم قبلى الحكماء وأولو النهى فما آثروا إلا طاعة الأهواء. وما استجابوا إلا لدعاء الشهوات. فلتصمنّ عن حديثهم أذنى. وليعقدن عن تحديثهم لسانى، وليمحين من قلوبهم شخصى وليحسبنى بعد اليوم من أهل القبور.

ما لى وللدنيا؟ لقد أتيتها كارهًا، وعاشرتها كارهًا، ولأخرجن منها كارهًا، ولقد ذقت من لذاتها ما لم أرجُ. واحتملت من آلامها ما لم أحتسب. فإذا اللذة إلى ألم، وإذا السعادة إلى شقاء، وإذا الأمل إلى يأس، والرجاء إلى قنوط. إنى لأحمق إن لم أطرحها قبل أن تطرحنى، وأزدرها قبل أن تزدرينى، وأملأ قلبى من لذاتها بالعزاء النافع والصبر الجميل.

ما لى وللحيوان! أسخره فى منافعى، وأصرفه فى مآربى، ولايرضينى ذلك حتى أستلبه من الحياة حقًا لا أملك استلابه، وأحمله من الألم قسطا لا تدفعنى الرحمة عن تحميله إياه!! لطالما روعت الفرخ بأمّه. وفجعت الشاة بسلخها. ولطالما صدفت عن الفصيل دره، وغصبت النحل ثمرة كدّها. وإنى على ذلك لظالم أثيم. إن فيما تخرج الأرض من النبات لدفعًا للجوع. وإن فيما تنزل السماء من الماء لشفاء للغليل. وإنّ فى الحرص على ما فوقهما لشرها أنا له كاره وعنه عيوف. ما لى ولنفسى! لقد أصغيت لها حينا فكلفتنى أعاجيبها مثنى وفرادى.. وما أرانى أفدت من طاعتها إلا الألم والكدّ وسوء الحال فلآخذنها بقانون لاتجوزه. وحد لا تعدوه. ولأملكنها بعد أن ملكتنى ولأسيطرن عليها بعد أن سيطرت على. ولأوفرن على العقل حظه من القوة والسلطان.

كذلك كان يتحدث هذا السجين إلى نفسه، حين لزم بيته آخر سنة أربعمائة: يبدأ سيرة قاسية ويلتزم ما لايلزم فى كل شىء. يعتزل الناى ومن حقه أن يلقاهم، ويلبس خشن الثياب ومن حقه أن يتخير لينها، ويأكل غليظ الطعام ومن حقه أن يتذوق رقائقه، ويؤثر العزوبة والعقم ومن حقه أن يسكن إلى الزوج، وأن يتمتع بالنسل. ثم يلتزم فى القافية حرفين وقد رخص له الله فى التزام حرف واحد. فهل وفق إلى تنفيذ هذا القانون؟ نعم قد وفق إلى تنفيذه ولم يخل بأصل من أصوله إلا شيئًا واحدًا لم يستطع أن يظفر به ولا أن يصل إليه. ذلك هو اعتزال الناس»[١٧].

ومن الواضح إننا لا نقف، فى النص كله، على دار تاريخية لأبى العلاء، ذلك لأن دار أبى العلاء لم يصفها التاريخ، وإنما نقف على دار خيالية، ندخل إليها مثلما ندخل عالمًا قصصيًا. وبقدر ما يركز السرد، فى هذا العالم القصصى، على الوصف الخارجى لأبى العلاء - الوجه، والحجم، والجلسة، والثياب - يحاول هذا السرد أن يصف تعابير الوجه، ليشى بما فيها من «صور مختلفة» من الحزن. ويؤدى التجاوب الدال بين الخادم الكسول والبيت الفقير، فى هذا السرد، دورًا لا يقل فى دلالته عن التجاوب بين خشونة الملبس والفراش وخشونة الحياة، فإذا اكتملت الدلالة الخارجية اختفى السرد، وحلت محله نجوى داخلية، يتفجر فيها ما يشبه أن يكون تيارًا للوعى، ولا تسمع شيئًا سوى صوت أبى العلاء المتخيل. يندفع مرة واحدة، وكان صاحبه يعانى اختيارًا حادًا، أشبه بالاختيار الذى تتحدد على أساسه مصائر الشخصيات فى القص.

ويتجمع كل شىء فى مواجهة هذا الاختيار وفى خدمته، ليتكشف التعارض بين الذات من ناحية، والدنيا وعالم الزواج والنسل من ناحية ثانية، ويتكشف التضاد بين الإنسان والحيوان من ناحية، وبين النفس والعقل من ناحية ثانية. وبقدر ما يتجاوب الفقر مع العاهة يتجاوب فقد الأم مع فقد القدرة على التواصل مع الناس. ويصبح النفور من اللذة وجهًا آخر للنفور من الدنيا، مثلما يصبح العطف على الحيوان وجها آخر للوعى بالإثم، وبقدر ما تقترن النفس بالرغبة واللذة والزواج والنسل. باختصار الشر، يقترن العقل بالنسل والطهر والبر، باختصار

الخير، فيتعارض العقل مع النفس تعارض الخير والشر، ليسهم هذا التعارض فى صياغة توتر الاختبار، ولكن التوتر ينحل من الخارج. عندما يغيض تيار الوعى، ويسكت صوت أبى العلاء، ليأتى تعقيب خارجى للراوى الناقد، يقدم النتيجة النهائية للاختيار، وهى إيثار العزلة. وتختزل السيرة العلائية اختزالا يلخصه التساؤل الأخير والإجابة عنه فى آن.

ومن المؤكد أن هذا القصئ الخيالى كله لايتحرك فى فراغ. ولايتشكل من عدم. إن بعض المعطيات التاريخية للسيرة العلائية، وبعض أبيات اللزوميات - أو قصائدها - ترفد هذا القص بما يشبه المادة الخام. ولكن المادة الخام تعاد صياغتها بواسطة خيال متعاطف، يصل تعاطفه إلى درجة التقمص التى تمكن الناقد من أداء صوت موضوعه وتفسيره. ولايتم التركيز فى هذا الأداء، إلا على تلك العزلة الحادة التى تفصل بين الذاتُ المتخيلة للشاعر والآخرين، فيتكرر - فى النص - «هذا السجن المظلم» الذى ينعزل فيه «السجين»، لتنسدل «الأستار» بينه وبين الآخرين، فى عزلته التى تشبه عزلة «أهل القبور». وبقدر ما يشير «هذا السجن المظلم» - فى النص - إلى ظلمة كف البصر التى تعزل الشاعر المتخيل ماديًا عن العالم، يشير «هذا السجن» إلى الوجه الآخر لهذه العزلة، حيث تصبح الظلمة قرينة التوحد الذى يوازى - فيه - سوء الظن بالآخرين عدم القدرة على التواصل معهم.

وعندما تقع آفة فقد البصر - تحديداً - فى بؤرة هذا القص الخيالى، يتم التركيز على نفس المعطيات، ولكن من منظور مغاير. وفى هذا المنظور يختفى صوت أبى العلاء ليبرز صوت الناقد القاص الذى يتحدث عن هذه الآفة. من حيث هى مشكلة ذاتية، يحاول القاص - أو الناقد - استبطان مشاعره إزاءها. على النحو التالى:

«أثر هذه المصيبة من الحزن عظيم. يلزم صاحبه فى جميع أطوار حياته. لايفارقه ولايعدوه. ذلك لأنه يذكر بصره كلما عرضت له حاجة، وكلما ناله من الناس خير أو شر. بل كلما لقيهم فى مجمع عام أو خاص. فلا يزال الحزن يؤلمه ويخزه إلا أن يفقد الشعور. وتصيبه البلادة المطلقة. وكلما قوى فيه الحياء.

والحرص على مجاراة الناس فى المحافظة على آدابهم وأوضاعهم العامة. اشتد أثر هذا الحزن فى نفسه؛ لأنه لن يوفق إذا لقى المبصرين أن يكون مثلهم مهما كان ذكيًا....

والمكفوف إذا جالس المبصرين أعزل. وإن بزهم بأدبه وعلمه. وفاقهم فى ذكائه وفطنته، فقد يتندرون على بإشارات الأيدى. وغمز الألحاظ وهز الرءوس. وهو عن كل ذلك غافل محجوب. فإن نمتُ عليهم بذلك حركة ظاهرة أو صوت مسموع. فحجته عليهم منقطعة. وحجتهم عليه ناهضة. وليس من ذلك إلا ألم يكتمه وحزن يخفيه. ثم هو إن اشتد ذكاؤه. وانفسح رجاؤه كثرت حاجته إليهم. وكثرت نعمهم عليه. فهو عاجز عن تحصيل قوته إلا بمعونتهم. وهو عاجز عن شفاء نفسه من حب العلم والمطالعة إلا بتفضلهم. وهو عاجز عن الكتابة والتحرير إلا إذا أعانوه وتطولوا عليه...

مكان المكفوف فى نفس زوجه وبنيه دون مكان المبصر. فإجلالهم إياه محدود وطاعتهم له مقصورة على مايتنبه إليه. ثم هو بعد ذلك كلّه قد حرم القمع بلذة يكبرها الناس. وجهله إياها يضاعف خطرها فى نفسه. فإن تعاطى صناعة الشعر أو الوصف. فإن هذا الحرمان قد استتبع ضعف خياله. وحال بينه وبين مجاراة الشعراء والواصفين فيما يتنافسون فيه. إلا أن يكون مقلدًا أو محتذيًا، ثم هو يسمع الناس يتحدثون عن بهجة الربيع. وجمال الربى. وعن اتساق الأزهار. والتفاف الأشجار. وعن اكتساء الأنهار الجارية. والبحار الطامية. ثيابا فضية أو عسجدية فى الصباح والأصيل. وعن أولئك الحسان الفاتنات. توردت خدودهن. ولمعت ثغورهن اللؤلؤية بين شفاههن اللعس. والتأمت من وجوههن وشعورهن نقدة النهار وفحمة الليل. وعن السماء وأفلاكها. والنجوم وحركاتها...

يسمع أحاديثهم عن هذا كله وما أبدعوا فيه من تشبيه لايعقله ولايفقه كنهه. فضلا عن أن يجاريهم فيه أو يسبقهم إليه. ثم هو بعد هذا كله قاعد إن نفر الناس لقتال أو حرب. قد يئس وطنه من نصره. وقنط من حفاظه. فلم ينط به أملا. ولم يعقد به رجاء. كلّ على الناس فى كل شىء. تكلة فى حياته المادية والمعنوية. فاليأس أخلق به من الرجاء. والموت خير له من الحياة. إلا أن يكون له

نافلة من فضيلة الصبر وشدة الأيد. فإذا أضيف إلى هذه الآلام فساد الأخلاق. وانحطاط النفوس وازدراء المنكوبين. وأصحاب الآفات حتى من الخاصة وأهل العلم. ثم اشتداد الفقر ونضوب موارد العيش. أنتجت هذه المصيبة من الآثار ما ستراه فى حياة أبى العلاء»[١٨].

ومن السهل أن نلاحظ أن التركيز ـ فى هذا النص ـ يقع على الاستبطان الذاتى للقاص، مما يؤكد أننا نواصل نجوى الناقد، وليس نجوى أبى العلاء التاريخى. أما أبو العلاء التاريخى، فإنه يتحول إلى شخص متخيل، تتطابق مأساته، فى لحظة القص نفسها، مع مأساة الناقد، ويعاد تكييف المأساة الأولى، على نحو يغدو كل استبطان لها استبطانًا للمأساة الثانية. وبقدر ما يوحّد هذا الاستبطان بين المأساتين، يصل بين الناقد والشاعر المتخيّل، فى علاقة تنطوى على مجموعة من العناصر الدالة.

وأول هذه العناصر الدالة هو «العجز» الذى يقترن بفقد البصر، العجز الذى يجعل صاحبه مستعينًا ـ دائمًا ـ بالآخرين، واعيًا ـ دائمًا ـ حاجته إليهم، بحيث تغدو كل رحمة منهم مؤكدة عجزه، وتغدو كل متعة يتحدثون عنها مذكرة له بنقصه، ويزيد من وطأة هذا العجز وذلك النقص عدم القدرة على الإبداع (خصوصًا الشعر الذى فشل أبو العلاء المُتَخَيَّل فى فن الوصف منه، وكف الناقد المتخيل عن كتابته أو محاولاته نظم الشعر) وعدم القدرة على تمثل جمال الطبيعة والتمتع الكامل بها، وعدم القدرة على الدفاع عن النفس. ويقود هذا الشعور بالعجز إلى العنصر الدال الثانى، وهو «العزلة» التى يذكر معها المكفوف بصره كلما لقى الناس، فتنسدل الأستار بينه وبينهم، ويغرق فى «هذا السجن المظلم الذى لايهتدى إليه النجم ولاتصل إليه الظنون». والمكفوف ـ فيما يقول الاستبطان ـ «أعزل إذا جالس المبصرين وإن بزهم بعلمه وأدبه. وبقدر ما تزيد حاجته إليهم تزيد عزلته عنهم، فلاتنتج هذه العزلة سوى حالة متأصلة من «سوء الظن»، يتزايد معها التناقض بين الحاجة والعجز، وتتجاوب فيها العزلة مع التوجس، فيبدو الآخرون مصدرًا للحنان ودريئة للريب، ولكن ترتفع درجة الريبة كلما تذكر العاجز أن هؤلاء الآخرين قد يهزءون منه، أو يتغفلونه، أو يتندرون عليه

«بإشارات الأيدى، وغمز الألحاظ، وهز الرءوس، وهو عن ذلك غافل» وبقدر ما ينطوى «سوء الظن» على إحساس ضمنى بالضعف ينطوى على إحساس مباشر بالحزن، وأعنى الحزن الذى قد تصل مرارته إلى تصور أن اليأس أخلق من الرجاء، والموت خير من الحياة، أو الحزن الذى قد تلطف قوة الإرادة من حدته، لكنها لاتنفيه، فيظل «يلزم صاحبه فى جميع أطوار حياته، لا يفارقه ولا يعدوه».

وللعزلة ـ فى هذا السياق ـ أهمية خاصة، ذلك لأنها حالة من التوحد، يمتزج فيها الإحساس بالعجز مع الإحساس بالحرمان، ويتجاوب فيها سوء الظن بالآخرين مع الخوف منهم، لتصبح الحاجة إليهم والاستعانة بهم مظهرًا آخر للنفور منهم، وعدم القدرة على التواصل الكامل معهم. ويمتد سوء الظن من النفس إلى الآخرين، ويشمل الآخرين مثلما يشمل العالم، فلا يماثله فى حدته إلا الألم الذى يرادف الإحساس بالعجز، أو يرادف الغوص عميقًا فى العزلة التى تشبه «السجن» مثلما تشبه «القبر».

وإذا كان أبو العلاء قد تقبل العزلة المظلمة للبصر، لأنها قدره المقدور، إن صح هذا التأويل، فإنه قد أضاف إليها ـ مختارًا ـ عزلة المكان، عندما سجن نفسه فى بيته، وأضاف إلى هاتين العزلتين العزلة الفلسفية للنفس التى سجنت فى الجسم الخبيث، فأغلق أبو العلاء على نفسه كل الأبواب، وألقى بنفسه فى هذه السجون الثلاثة التى أشار إليها بيتاه:

أرانى فى الثلاثة من سجونى فلا تسأل عن الخبر النبيث

بفقدى ناظرى، ولزوم بيتى وكون النفس فى الجسم الخبيث

وإذا كان أبو العلاء ـ من هذا المنظور المتخيل ـ قد اختار عزلته عندما أضاف إلى سجن البصر سجنين آخرين، فإنه قد اختار أقسى درجات العزلة، وأشدهما ظلمًا «فلم يظلمه أحد كما ظلم نفسه، ولم يكلفه أحد قط من الجهد والعناء، ومن المشقة والمكروه. مثل ما كلّف نفسه نحو خمسين عامًا. ولم يفتن أبو العلاء فى شىء كما افتن فى ظلم نفسه، وتحميلها ما تطيق، وما لاتطيق، وأخذها بالمكروه فى حياتها العملية والعقلية أيضًا»(١٩).

هذا الاختيار العلائى للعزلة هو - تحديداً - مايفرق منه الناقد المتخيل - فى قصه - ويحاول الفرار منه، كما أن هذا الاختيار العلائى هو الذى يشرخ جدار العالم الخيالى الذى يتحد فيه الناقد والشاعر، فينفصل كلاهما عن الآخر، وكأن كل شىء يوحّد بينهما إلا هذه العزلة التى تقترن بالسجون الثلاثة لأبى العلاء، والتى تكاد ترادف الانسحاب من العالم عند طه حسين.

وبقدر - ما يحاول طه حسين الناقد - فى القص - أن يؤكد أن «العزلة التامة لم تكن ميسورة لأبى العلاء، وإنما كانت أمنية ضائعة». فإنه يحرص على أن يؤكد العناصر المضادة التى تخفف من وطأة هذه العزلة. فيلفت الانتباه إلى «العلم والتأليف» اللذين قد ملكا أبا العلاء واستأثرا به، واللذين كلفاه «عشرة الناس». صحيح أن العلم والتأليف كلفا أبا العلاء الاستطاعة بالآخرين، ولكن الاستطاعة بالآخرين - فى هذا السياق - مصدرها العلم «وليس فى العلم ما يؤذيه أو يسؤوه».

ودلالة «العلم » - فى هذا السياق - دلالة مراوغة. ذلك لأن هذا «العلم» يصل بين صاحبه والآخرين بنفس القدر الذى يفصل بينه وبينهم. إنه يستعين بهم لكن لكى يتميز عنهم. ويأخذ بواسطتهم لكن لكى يبدع مستقلا عنهم. وبقدر ما ينفى عطاء هذا «العلم» وطأة الإحساس بالعجز، فإن إبداع هذا «العلم» يمثل تجاوزاً لهذه العزلة. وبقدر مايخفف «تأليف العلم» - مع هذه الدلالة - وطأة الاستطاعة بالآخرين. فإنه ينفى الإحساس بالعجز إزاءهم، فيحول استطاعة صاحبه بهم إلى استطاعتهم به. وينقل القصور من عالمه إلى عالمهم.

ولكن هذا التجاوز للعزلة - إذا نظرنا إليه من منظور مغاير - يظل تجاوزاً مؤقتًا مهما طال. إنه يظل منتفيًا ما ظل صاحبه مشغولا بهذا «العلم» شاغلا الناس بتأليفه. ولكن ثمة فترة من الهدوء، أشبه بالراحة، أو المراجعة. تأتى فى أعقاب هذا الانشغال، أو فى فواصله، يتباعد فيها صاحب هذا «العلم» عن «التأليف» وعن الآخرين. فيفرغ لنفسه فى حال من التوحد. فى هذه الفترة تأتى لحظة من هذه اللحظات القصار المفاجئة. تسقط على النفس «كما يسقط الجدار على الغريب الذى مر به مصادفة، وهو يميل إلى السقوط»[٢٠]. فتعود

النفس، رغمًا عنها، مرة أخرى. إلى الوعى الحاد بهذه العزلة، بما فيها من ظلمة «السجن» أو «القبر»، «حيث لا يهتدى النجم، ولا تصل الظنون».

فى هذه اللحظة ـ تحديدًا ـ يندفع إلى سطح النص أو الوعى، كل ما يرتبط بالعزلة وكل ما تنطوى عليه من سوء الظن بالنفس والآخرين. ويتفجر كل ما يذكر بالعجز وكل ما يفضى إلى الحزن. فتغدو الراحة ثقيلة والتوحد قاتمًا ويضيق المتوحد بنفسه والعالم. فيتضخم وعيه بالعجز. ليرى إنه «ضئيل ضعيف» وأن الحياة بأسرها «ليست شيئًا يستحق العناية» وعندئذ يقول الناقد عن نفسه. وليس عن أبى العلاء:

«إنى أبغض نفسى أشد البغض، وأبغض معها الحياة. وأرى كل شىء مرذولا. فأسأم كل شىء. وأزهد فى كل شىء. وإنما تعرض لى هذه العلة إذا اتصلت خلوتى إلى نفسى. كما اتصلت فى هذه الراحة التى أكرهت نفسى عليها»[٢١].

إن هذا الوعى الحاد بالعزلة، هو الذى يصل بين طه حسين وبين أبى العلاء المتخيل ويفصله عنه فى الوقت نفسه، وأعنى هذا الوعى الذى يندفع معه المتوحد إلى الغوص عميقًا فى نفسه «فيحللها ويبالغ فى تحليلها. ويدرس الدقائق من عواطفه ومشاعره وأهوائه درسًا مفصلاً دقيقًا، فلا يرى من هذا كله إلا ما يشعره بأنه ضئيل ضعيف، بأنه ليس شيئًا يذكر. بأنه ليس شيئًا يستحق الحياة، وربما فكّر فى الحياة. فرأى أنها ليست شيئًا يستحق العناية»[٢٢].

لذلك ينفر طه حسين من العزلة، بل يقترن صيف أوروبا البهيج بهذه العزلة غير مرة. حيث ترتفع حدة الوعى بالتوحد، فتصبح الذات مفعولا للتأمل وفاعلا له، كما لو كانت الذات تجتلى نفسها فى مرآة، فتكون النتيجة هى هذا الوعى الحاد بالعزلة، وما يصحبه من سوء الظن بالنفس والآخرين على السواء. وليس تشبيه المرآة ـ فى هذا السياق ـ من عندى. بل هو تشبيه طه حسين حين يقول متحدثًا عن إحدى رحلاته إلى أوروبا:

«نعم إذا أقبل الصيف دنوت من نفسى فاستفتحت بابها. فإذا فتح لى هذا الباب نظرت. فما أسرع ما أذكر الحطيئة حين رأى وجهه فى صفحة الماء فهجاه

أستعرض ماعملت. فإذا هو منقوص. وإذا التقصير يعيبه ويفسده. وأستعرض ما قبلت من الناس. فإذا هو ردىء مشوه مهين. وإذا أنا قد هدأت حين كانت تجب الثورة. وسكنت حين كانت تجب الحركة. وسكت حين كان يجب الكلام، وإذا أنا ساخط على ما أعطيت. ساخط على تلقيت. منكر ما أتيت. وإذا أنا ضيق بنفسى. وإذا نفسى ضيقة بى. وإذا أنا أود لو ينقضى الصيف. وأتمنى لو أستقبل فصل العمل. فإن النشاط على ما به من قصور وتقصير خير من هذا الهدوء الذى لايرى الإنسان فيه إلا نفسه. ما أشد عجبى للذين يطيلون النظر فى المرآة»[٢٣].

لنقل إن أبا العلاء لايظهر فى سياق هذا النص المتوتر. وإن الحطيئة هو الشاعر الذى يستغل فى إبراز التوتر الذاتى للنقد. ولكن الحطيئة «الوحيد. الغريب. فاقد المحور» ـ على نحو ما يصفه طه حسين فى «حديث الأربعاء» ـ يبدو وكأنه يشير بوحدته وتوحده إلى أبى العلاء الغائب عن النص. والذى يظل فاعلا فيه. ولنلاحظ ـ من هذا المنظور ـ مفارقة المرآة نفسها. وما تنطوى عليه من إدراك بصرى. يشى غيابه بأزمة حادة تعانيها ذات الناقد، فى الصيف الأوروبى البهيج. إن النظر إلى النفس. كالنظر إلى الوجه على صفحة الماء. أوصفحة المرآة. كلاهما حالة وعى بالنفس. سالبها وموجبها. وبقدر ما يؤكد الوعى بفقد البصر الوجه السالب فى الذات. فإن الوعى بضرورة تجاوز العجز المقترن بهذا الفقد يؤكد الجانب الموجب لها. فيدفعها إلى كسر العزلة والخروج إلى الآخرين. ولكنها تظل متوترة فى الحالتين. منطوية على حزن دفين. ولنتمل هذا النص الآخر الذى يحدثنا فى هطه حسين عن متعته فى أحد جبال أوروبا:

«وأنا أشهد أنى أجد لذة قوية فى هذا النحو من الراحة فى الجبل فى أول الأمر. ولكنى لا أكاد أقضى فى هذه الحياة أياما حتى أحس مللا لاحد له. وسأما لاسبيل إلى احتماله. إلا أن يعنينى عليه كتاب أقرأ فيه. أو فصل أمليه. ولو أننى خيرت لما قضيت فى مثل هذه المواطن إلا الأيام القصار... وليس فى ذلك شىء من الغرابة، فأنا لا أملك الشرط الأساسى الذى يحبب إلى الناس الجبل والبحر وما فيهما من لذة بريئة، وكل ما أجده من ذلك إنما هى هذه

الراحة الطبيعية التى أتلقاها مضطرًا من الهواء واختلاف الأجواء. فأما هذه اللذة الفنية فيجدها من يبصر الطبيعة فى أشكالها المختلفة. ومناظرها المتباينة. وألوانها البديعة. التى تتباين بتباين الأضواء ومواقعها على الأرض أول النهار وآخره وإبانه. ثم هذه المناظر البديعة التى تكون فى الجبال حين تتفاوت قممها ارتفاعًا وانخفاضًا... كل هذه المناظر لاحظ لى منها. لا أستطيع أن أراها ولا أن أذوقها. وإنما يقص منها على الشىء إثر الشىء فأحقق بعضه. وأعجز عن تحقيق بعضه الآخر. وإذا كنت راضى النفس. مطمئنًا. فقد أسمع ذلك مغتبطًا ببعضه. غير مكترث لبعضه الآخر فأما إن كنت مضطرب النفس سيئ الخلق - وكثيرًا ما يعرض لى هذا - فلعلى لا أسمع ما أسمع من الوصف. دون أن أشعر بألم يريد أن يكون شديدًا. لولا أنى أخذت نفسى منذ سنين طوال بهذا البيت القديم:

لا بد مما ليس منه بد

فأنا لا آسى على ما فات. ولا أكلف بطلب ما لاسبيل إليه»[٢٤]

إن أبا العلاء المُتَخَيَّل غائب عن سياق هذا النص، من حيث الظاهر، ولكنه حال فيه فى حقيقة الأمر. ولنتذكر كل هذه المناظر التى «لاحظ» للناقد - طه حسين - منها، لأنه لايستطيع «أن يراها». أو «أن يذوقها». كى نقرن بينها وبين ما سبق أن قاله نفس الناقد، منذ سنوات بعيدة. وفى سياق نص آخر. عن أبى العلاء الذى «يسمع الناس يتحدثون عن بهجة الربيع وجمال الربى»، وهو «لا يعقله ولايفقهه كنهه»[٢٥]، بل ما سبق إن قاله نفس الناقد من أن إجادة الوصف الشعرى لشىء من الأشياء «تقضى أن يحدق الشاعر فيما يريد أن يصفه تحديقًا يظهره على دقائقه، ويرسمه فى نفسه رسمًا يمسّ عواطفه وخياله حتى ينطلق لسانه بوصف هذا الشىء. نقلا عما تركت صورته فى خياله وقلبه. من الشكل المفصل والتأثير الشديد. ومن الواضح أن ضريرًا كأبى العلاء ليس له إلى ذلك من سبيل»[٢٦].

إن هذا التجاوب بين سياقات النصوص يؤكد أن الناقد القاص يظل قريبًا من شاعره المتخيل متجاوبًا معه، فى لحظات وعيه الحاد بمأساته التى هى مأساة أبى العلاء. ولذلك يرتحل أبو العلاء الشخصية التاريخية، عبر الزمان والمكان،

ليتحول إلى مايشبه مرآة للناقد، فى الصيف الأوروبى البهيج. وبقدر ما يتأمل الناقد ذاته فى مرآة أبى العلاء يتأمل مأساته الخاصة وبقدر ما يختفى أبوالعلاء التاريخى، فى هذا التأمل، يتجلى أبو العلاء المتخيل، ليصبح موازيًا رمزيًا لواحد من اختيارين متصارعين فى وعى الناقد القاص. ولكن التأمل ـ هذه المرة ـ يسيطر على كتاب كامل هو «مع أبى العلاء فى سجنه» (١٩٣٨ ـ ١٩٣٩).

لقد استحضر الناقد ـ فى هذا الكتاب ـ أبا العلاء «من سجنه» فى «معرة النعمان» إلى «نابولى» ، و«كابرى»، و«ستيريزا» فى أوروبا. لا ليتحدث مع أبى العلاء ـ أو إلى القارئ ـ عن أبى العلاء التاريخى الذى عاش فى الشام فى القرنين الرابع والخامس الهجريين، وإنما ليتحدث عن أبى العلاء الذى أصبح موازيًا رمزيًا لبعض ما يعانيه الناقد. لذلك ينطوى الكتاب على مفارقة لافتة: ناقد يتاح له السفر كل عام إلى أوروبا. مصطحبًا أسرته. للتمتع بمباهج الطبيعة. ولكنه ـ مع ذلك ـ غير قادر على التمتع كما يريد بسبب فقد نعمة الإبصار وكلما أحس بمتعة من حوله. أو استمع إلى حديث صحبه وأسرته عن جمال ما يرون، وشعر بوجود هذا الجمال البصرى الذى «كان يخرجهم عن أطوارهم» وعى عجزه عن الاستمتاع بهذا الجمال. أو التحقق منه. وأيقن أنه عاجز عن الاتصال الكامل بهذا الجمال، أو التواصل الكامل مع الآخرين من حوله؛ لأنه «رجل مستطيع بغيره» كأبى العلاء.

ويجد الناقد نفسه ـ إزاء هذ االوعى ـ متوترًا بين اختيارين: زهد شاحب مظلم، يقترن بعجزه عن مشاهدة لذات الحياة وعدم القدرة على تحصيلها، أو إقبال على حياة كلها حسٌ ومتعة، تعوض بلذاتها المتعددة ما يفوت نعمة الإبصار. وهنا، يدخل الشاعر المتخيل ـ أبو العلاء ـ سياق الموقف المتوتر للاختيار. ليكون عاملاً مساعدًا، يعين الناقد القاص على استبطان توتره الذاتى، فيختفى البعد التاريخى للشاعر نفسه، ويصبح مرادفًا لدافع يتصارع مع آخر داخل التوتر الذى يتحدث عنه الناقد. ويقدر ما يدخل بيت أبى العلاء:

ولَمْ أَعْرِضْ عن اللذات إلا   لأن خيارها عنى خَنَسْنَهْ

سياق هذا التوتر ليزيد من اغتراب الناقد عما حوله. فيه يرسّخ فيه هذا الاغتراب. عندما يتجاوب مع ما تيحدث به الناقد إلى نفسه. أو ما يتحدث به أبو العلاء المتخيّل إليه، من أن معرفته بالطبيعة إنما هى معرفة مشوهة. وإنه لو لاءم بين ما يحسّ من الطبيعة وما يرى الناس منها فلن يجد لهذه الملاءمة من سبيل.

وعندما يقول أبو العلاء للناقد - فيما يقصه الثانى - فى حوارها المتوتر:

«إنك تعلم حق العلم أن لو ظهر المبصرون على ما تحصل لنفسك من حقائق الأشياء ومظاهر الطبيعة لضحك منك الضاحكون وأشفق عليك المشفقون»[٢٧].

فإن صوت أبى العلاء - فى هذا الحوار - ليس صوت الشخصية التاريخية التى عاشت فى سجونها الثلاثة فى «معرة النعمان» وإنما صوت الشاعر المتخيَّل الذى ينطق أحد الاختيارين اللذين يطرحهما الناقد على نفسه فى الخيالى. وعندما يفر الناقد القاص من هذا الصوت فإنه يفر من الاختيار القائم للعزلة، محاولا أن يتجاوز عزلته بتأكيد اتصاله بالآخرين. ولذلك يقول:

«ويشتد على هذا الحوار بينى وبين أبى العلاء حتى أبرم به وأفر منه. وأطلب إلى من حولى أن يدعونى إليهم وأن يستنقذونى من هذه الحياة التى كنت أحياها فى القرن الرابع للهجرة أو العاشر للمسيح». (ص١٠).

ومن الواضح أن طه حسين - فى هذا كله - لم يكن يحيا فى القرن العاشر للمسيح وإنما كان يحيا فى صيف من أصيفة النصف الأول من القرن العشرين. ومن الواضح أن أبا العلاء الذى يتحدث عنه ليس أبا العلاء الذى عاش فى «معرّة النعمان»، بل أبو العلاء المتخيل - فى أغسطس ١٩٣٨ - ليكون أحد هذين الرجلين اللذين يرمزان إلى توتر ذاتى، يكشف عنه طه حسين بقوله:

«أنا بين رجلين يدعونى أحدهما إلى زهد شاحب مظلم لأنى لا أشهد لذات الحياة ولا أكاد أحصلها، ويدعونى أحدهما الآخر إلى حياة كلها حس ومتعة؛ لأن جمال الطبيعة ينفذ إلى نفسى من كل وجه. فأما الأول فهو أبو العلاء، وأما الثانى فهو أندريه جيد. (ص ١٢ - ١٤).

ومن اللافت للانتباه أن أندريه جيد يدخل سياق الموقف فجأة، دون مبرر ظاهر، ليختفى بعد ذلك دون مبرر ظاهر، ولعل طه حسين لم يذكر اسمه، على هذا النحو المفاجئ إلا باعتباره تمثيلا عشوائيًا لاختيار إيجابى. يقابل الاختيار السلبى الذى يمثله أبو العلاء وبذلك لايختلف أندريه جيد عن أبى لعلاء فى حقيقة الأمر، ذلك لأن كليهما ليس مقصودًا لذاته، وإنما هو أداة تساعد القاص على استبطان ذاته. أو مرآة تساعد الناقد على تأمل توتره الخاص وتجاوز وعيه الحاد بعزلته.

إن هذا الوعى الحاد بالعزلة هو المسئول عن الانطلاق الخيالى فى «مع أبى العلاء فى سجنه»، وهوالمسئول عن تحول أهم فصول الكّتاب إلى قص خيالى لصحبة تجمع بين ناقد وشاعر، ليحاول الناقد أن يتأمل ـ فى هذا القص ـ توتره من خلال قرينه الشاعر «فى سجنه». وبقدر ما يقترن «السجن» ـ فى الكتاب ـ بالعاهة العلائية يقترن بعاهة الناقد. وبقدر ما يتحول «السجن» إلى مواز رمزى، لكل ما يفصل الناقد وشاعره عن لعالم، تتحول أغلب صفحات الكتاب، لتأخذ طابع الخواطر المرسلة من ناحية، والحوار المتوتر بين الناقد المتخيل والشاعر المتخيل من ناحية مقابلة.

وليس من المصادفة ـ والأمر كذلك ـ أن يبدأ طه حسين الكتاب بأن يحدثنا عن خواطره المرسلة، وهو يقرأ كتاب بول ڤاليرى عن الرسام ديجاس، وعما تقوده صفات الرسام التى يجددها ڤاليرى إلى صفات أبى العلاء التى يتخيلها طه حسين. وليس حديث طه حسين عن هذه الخواطر حديث المحلل الواصف، وإنما حديث من تقمص شخصية أديب يقص، حين يستبطن خواطره الذاتية فيقول:

«لم أكد أسمع لمقدمة بول ڤاليرى حتى رأيت خواطرى مصورة ومعانى ممثلة، وحتى خيِّلَ إلىَّ أن هذه المعانى والخواطر قد قامت أمامى ضاحكة منى هازئة بى تقول:

لقد حاولت أن تكظمنا وتكتمنا فلم تفلح ولم توفّق. وحاولت أن تفر منا إلى هذا الكتاب. فإذا نحن نطالعك. وإذا أنت تطالعنا فى أوله فأذعن إلى القضاء. وخذ فى الإملاء» (ص ٦).

ويترك طه حسين هذه الخواطر الضاحكة الهازئة قليلا، ليحدثنا عن سبب عودته إلى الاهتمام المجدد بأبى العلاء، ولكنه سرعان ما يترك هذا الحديث ليحدثنا عن نفسه. وعن رحلته إلى أوروبا. فيتقمص ـ مرة ثانية ـ شخصية القاص، ونسمع حديث راوٍ، ونتعرف على المكان الذى يعيش فيه هذا الراوى. وكيف خرج مع أسرته إلى مدينة نابولى للتروض على سواحل هذه المدينة. ولكنه لاينظر إلى البحر والسماء ولى المناظر المختلفة؛ لأنه لايراها ولايتصورها ولايعرف كنهها، فينصرف عن الطبيعة وأسرته ليدير فى نفسه حوارًا بينه وبين أبى العلاء «موضوعه الرضا عن الحياة والسخط عليها، والابتسام لها والضيق بها» (ص ٩).

ويقول الراوى لأبى العلاء ـ فى هذا الحوار ـ إن تشاؤمه لامصدر له سوى العجز من ذوق الحياة، والقصور عن الشعور بما يمكن أن يكون فيها من جمال وبهجة، فيسخر أبو العلاء المتخيل من هذا الراوى الذى يرضى بما لايعرف ويعجب بما لايرى. ويذكّر أبو العلاء المتخيل صاحبه الراوى بما «أملاه فى ذلك الدفتر الصغير» الذى أهمله إهمالا، وأبى أن يسر إليه بذات نفسه. ويحاول الراوى أن يواجه سخرية أبى العلاء بنوع من التأمل، يقلل معه من تميز المبصرين عن المكفوفين فيقول:

«إن المبصرين الذين يرون ما لانرى، ويشهدونَ ما لانشهد. ويستمتعون من جمال الدنيا بما لانستمتع به. إنما يأخذون من أسباب هذا بأوهنها وأضعفها. وأنهم لو حققوا ما يرون ـ وأنى لهم ذلك؟! ـ لما وجدوا بين ما يرتسم فى نفوسهم من الصور وبين الحقائق الواقعة إلا أيسر الأسباب وأبعدها عن المتانة والقوة. وعن الصدق والمطابقة. فحقائق الأشياء وجمال الطبيعة أبعد منالا مما يظن المبصرون وغير المبصرين. وما ينبغى للرجل الزاهد أن يستشعر الحسد. وأن يضيق بما يجد الناس من نعمة. وأن يسخط على الحياة؛ لأنه لايبلغ أعماقها ولايصل إلى حقائقها. وأن يسخط على الأحياء؛ لأنه لايشاركهم فى كل ما يستمتعون به. وإنما يشاركهم فى قليل منه. ويستأثرون من دونه بالكثير» (ص١١).

ويقودنا الحوار كله إلى شخصية الراوى أكثر مما يقودنا إلى أبى العلاء الذى يتحول - بدوره - إلى مرآة تتيح لهذا الراوى أن يتأمل نفسه من خلال آخر، فيحدثنا عن أفكاره ومشاعره وفلسفته الخاصة فى الحياة. لذلك يختفى أبو العلاء نفسه من بؤرة المشهد فى الحوار، بل يغادر المشهد كله ليفرغ الأمر للراوى، لنسمع تأمله الصامت الحكيم الزاهد فى جمال الطبيعة. وإذا تذكر الراوى أبا العلاء مرة أخرى فإنما ليلقى إليه بخلاصة هذا التأمل. ولكنه يشتد هذه المرة فى اللوم. ذلك لأن من الإثم أن يسمى أبو العلاء الدينا «أم دفر»، وهى التى تهدى - فى نابولى؟! - هذا العَبير. وإذا فرغ الراوى من لوم أبى العلاء، عاد إلى أسرته ليغادر معها إلى جزيرة كابرى. حيث يقنع - دونهم - برقة الهواء. ويترك الراوى جزيرة كابرى ليصل إلى مدينة ستيريزا. يستقر فيها ساعات، ليترك إيطاليا كلها إلى قرية من قرى فرنسا، حيث الطبيعة وجمالها. مرة أخرى. وما تدعو إليه من «اللذة والراحة» و«السلو والنسيان». فيعود إلى وعيه بعزلته. فإذا به - بعد ساعات - «كأنى العلاء رهين سجون ثلاثة» (ص١٥). وإذا عاد هذا الراوى إلى الحديث عن أبى العلاء فإنما يعود ليحدثنا عن الجانب الآخر من نفسه. حيث العزلة بكل ما فيها، ولذلك يعلن عن حبه لأبى العلاء. وحرصه على أن يتحدث عنه «حديث القلب، الذى يحب ويعطف، وليس حديث العقل الذى يمحص ويحلل» (ص٢١).

وإذا كان الراوى «شديد الإشفاق على أبى العلاء من نفسه، قبل كل شىء، وقبل كل إنسان»، فذلك لأن أبا العلاء لم يظلمه أحد قط كما ظلم نفسه، «ولم يكلف أحد قط من الجهد والعناء، ومن المشقة والمكروه، مثلما كلّف نفسه نحو خمسين عامًا» (ص ٢٩). ولكن هذا الظلم هو - تحديدا - ما يرفضه الراوى. لكنه - مع رفضة - لايملك إلا الإعجاب به واستبطان أبعاده، لينتهى إلى أن العلة الحقيقية التى شقى بها أبو العلاء خمسين عامًا هى الكبرياء، فالكبرياء هى التى دفعته إلى محاولة ما لا يطيق، و«إلى الطمع فيما لا مطمع فيه» (ص ٤٦). ولكن الراوى - من ناحية أخرى - يعجبه الطموح العلائى، وأعنى ذلك الطموح الذى اقترن بكبرياء العقل. فى هذه العزلة المظلمة كالسجن أو كالقبر، وتطلعه - أى

العقل ـ إلى التمرد على كل شيء. واكتشاف معنى لكل شيء. ولولا هذه الكبرياء ولولا هذا الطموح ما كنا نظفر باللزوميات «وبما نجد في قراءتها من هذا المتاع العقلى المر. الذى نحبه ونستعذبه، رغم ما فيه من ألم ومرارة» (ص ٤٨).

ويحاول الراوى أن يستبطن رحلة العقل المرهقة المضطربة لأبى العلاء المتخيل، إن «هذا الرجل النحيل الضئيل العاجز الضعيف» (ص ٤٥)، «معذب دائمًا أشد العذاب» (ص ٣١).

«يود حين لاينفع الود. ويبكى حين لايجدى البكاء. ويكون تمنيه ووده وبكاؤه مصدر شقاء وحسرات تضاف إلى ما هو فيه من شقاء وحسرات» (ص ٣٩). لقد كان يعى سجنه المادى. ويتأمل سجنه الفلسفى. ويفكر فى «التناقض الهائل بين أمل النفس وطاقتها» (ص ٣٤). وكان عاجزًا «عن فهم هذه الحكمة التى يمتاز بها الخالق الحكيم» (ص ٤٢). وكان مسعى العقل العلائى أشبه بمسعى ذلك الرجل «الذى دفع إلى سفر غير قاصد، فى طريق طويلة طويلة لا ينتهى طولها. عسيرة عسيرة لايسهل عسرها، قد سلطت عليها الشمس أشعتها الملتهبة المحرقة ففر من حوله كل شىء... وهو مع ذلك مدفوع مدفوع لايستطيع أن يرجع أدراجه... وأمل ضئيل نحيل يسبقه... وإنه لفى هذا السفر المتصل والعذاب الأليم وإذا شجرات خضر قد بدون له مورقات مزهرات... فيسرع المسكين إلى هذه الشجرات فيستظل بظلها حينًا، ويشعر بشىء من النعيم لحظة... وما كاد صاحبنا يستريح ويستقر حتى أخذ عقله يضطرب..وكأن القوة التى كنت تدفعه منذ حين إنما تخلّت عنه لحظات لا لتريحه بل لتخيل إليه الراحة.. وما هى إلا لحظات حتى تستخفى الشجرات الخضر والنسيم العليل والغدير العذب، وإذا صاحبنا فى جحيمه القديم تأخذه النار من جميع أقطاره» (ص ٤٩ ـ ٥٣).

وبقدر ما يتخيل الناقد الراوى الجدة العقلية لأبى العلاء يركز على تشاؤمه، ويوازن بينه وبين تشاؤم كفيف مثله، هو بشار بن برد، وتشاؤم شاعر آخر مبصر، هو المتنبى، وذلك لترجح كفة أبى العلاء على الاثنين معًا، لأن أبا العلاء «لم يدع لنفسه شهوة إلا أذلها.... واعتد بنفسه فارتفع بها عما تحتاج إليه الحياة من صراع» (ص ٧١).

وبقدر ما يظل أبوالعلاء ـ فى كل هذه الموازنة ـ مصدرًا للإعجاب يظل متحدًا بجانب من شخصية الناقد الراوى. ذلك الذى يعود إلى نفسه ـ فى النهاية ـ ليوازن بين الجانب المتشائم الذى يمثله أبو العلاء بعزلته والجانب المتفائل الذى تمثله الطبيعة فى أوروبا. وتتم الموازنة الجديدة بالمصالحة، ويختفى التوتر ليحل محله اعتدال يصل بين الجانبين معًا فى توسط يريح الراوى، ويدفعه إلى أن يلقى خلاصة تجربته إلى من لعله يستمع إليه قائلا:

«صدقنى إن الحياة لاتستقيم لك إذا لم تلتمس فيها إلا البهجة والرضا. كما أنها لاتستقيم لك إذا لم تلتمس فيها إلا الحزن والسخط. فلائم بين ذلك وخذ من هذا ومن ذاك بحظ. وإذا وجدت البهجة والرضا عند هذا الشاعر أو ذاك من الشعراء المتفائلين فلاتكره أن تلتمس شيئًا من الحزن والسخط عند بعض الشعراء المتشائمين. فإن السرور المتصل كاذب. وهو خليق أن يقتل النفس ويميت القلب. وإن الحزن المتصل صادق، ولكن نفوس الناس لاتطيق له احتمالا. فلا أقل من أن تلم به. وتشرف عليه. وتصيب منه قليلا يصلح من أمرها. ويعطيها من هذا النسيان الذى هى منتهية إليه إن كانت حياتها صفوًا خالصًا. وهل إلى الصفو الخالص من سبيل؟!» (ص٧٧).

ويمثل هذا التبرير الجديد بداية نغمة جديدة فى الحوار الخيالى بين الراوى وأبى العلاء، بل يختفى الحوار بحلول المصالحة والتوسط، ليحل محله الاستماع إلى صوت أبى العلاء. وعندئذ يدخل بنا الراوى إلى حجرة أبى العلاء، ولكن على نحو مغاير للكيفية التى أدخلنا بها ـ من قبل ـ إلى دار أبى العلاء:

وأدخلت على الشيخ إلى الحجرة واسعة بعيدة الأرجاء. قد جلس هو فى صدرها على حصير. لعله أن يكون أقرب إلى البلى منه إلى الجدة. وبين يديه نفر يكتبون وفى الحجرة قوم آخرون كثيرون. يسمعون ويعجبون. ولكنهم لايقيدون ما يسمعون. وكانت صوت الشيخ شاحبًا حزينًا قد ألقيت عليه مسحة من كآبة. ولكنه كان فى الوقت نفسه ثابتًا ممتلئًا. يمازج حزنه شىء من الرضا والأمن. وشىء آخر لايكاد يحس كأنه يمثل غبطة هادئة. وابتهاجًا متواضعًا بما أتيح للشيخ من فوز. وكان يملى هذه الأبيات:

يـدلّ عـلى فـضل المـمـات وكـونه إراحـة جـسم أن مـسلـكه صـعبُ

ألم تـر أن المجـد تـلـقـاك دونه شـدائد من أمـثـالهـا وجب الرُعبُ

إذا افـترقت أجزاؤنـا حط ثـقلنـا ونحـمل عبئًا حين يلتئم الشعب

(ص ٩١)

ومن السهل أن نلاحظ غياب التوتر فى هذا السياق، وأن الصـورة المتخيلة لأبى العلاء ليست هى الصورة المتخيلة لذلك الآخر الذى يطلق على الدنيا «أم دفر»، بل صورة القرين الحكيم الذى يفلسف الأشياء، ويلقى خلاصة حكمته فى ذلك الصوت «الشاحب المشرق والمحزون المبتهج». ويحدثنا الراوى ـ بعد هذه الصورة المتصالحة لصوت يتجاوز فيه الفيضان ـ عن الأمور الثلاثة التى لفتته فى أبيات أبى العلاء، وما تنطوى عليه الأبيات من ائتلاف غريب بين إنتـاج العقل الفلسفى وإنتاج الخيال الشعرى. مثلما يحدثنا عن المعانى التى «لا تكاد تدنو منها حتى تتلقاها نفوسنا هاشة لها مستريحة إليها». وعن الألفاظ التى «ترضى الذوق»، وعن الأسلوب الذى يصور جهدًا محببًا إلى النفس مثيرًا لعطفها وإعجابها. وما يكشفه هذا كله عن شخصية أبى العلاء الذى «كان خفيف الروح، حلو الشمائل، رضى النفس، سمح الطبع، يصدر عنه الشعر المتكلف الذى يستسمج من غيره، فإذا نحن نلقاه باسمين له مستريحين إليه» (ص ٩٩).

وعلى هذا النحو يمضى كتاب «مع أبى العلاء فى سجنه» قد يتوقف القص الخيالى لنواجه شرحًا لبعض الأبيات، أو تفصيلا لبعض الخصائص، وقد يتجاوز الشرح اللزوميات إلى الفصول والغايات، وقد يتجاوز الشرح مع نثر بعض المعلومات التاريخية، أو الاجتهاد فى تقديم تفسير لبعض الظواهر. ولكن ذلك كله لايقضى على الطابع القصّى للكتاب، بل يرفده ويدعمه، ويعمل الناقد التاريخى فى خدمة الناقد الأديب غير مرة، وينسحب الأول ليترك السيطرة للثانى، فنسمع أحكامًا من قبيل: «إن اللزوميات ليست نتيجة العمل وإنما هى نتيجة الفراغ، وليست نتيجة الجد والكد وإنما هى نتيجة العبث واللعب، وإن شئت فقل إنها نتيجة عمل دعا إليه الفراغ ونتيجة جد جر إليه اللعب». (ص ١٠١).

ولا ينتهى انطلاق القص الخيالى إلا فى لحظة وداع. يتوحد فيها الناقد المتخيل وشاعره المتخيل، ليهمس الأول إلى الثانى بقوله الدال:

«ما أعرف شيئًا من الأشياء أحب إلى واثر عندى من التحدث إليك. والإسماع منك والحديث عنك. ولكنى مضطر الآن إلى أن أودعك راغمًا. فقد تقدم الليل. وإذا أشرقت شمس الغد فلا بد من الرحلة إلى باريس. وأنت لاتعرف ما باريس وما أظنها كانت قادرة على أن تصرفك عن حزنك وتشاؤمك... أما أنا فإن باريس تصرفنى عن الحزن والتشاؤم... وهى على كل حال تزعجنى عن سجنك الذى كنت أود لو أطيل المقام فيه». (ص ١٥٧).

٤ ـ التمثيل الكنائى للنقد

وليس من الضرورى أن يتوقف القص الخيالى عند شاعر واحد كأبى العلاء. إن هذا القص يمتد، عند طه حسين، فيصل بين مجموعة متباينة من الشعراء، فى مرحلة زمنية واحدة، أو مراحل زمنية متقاربة. ولكنه الوصل الذى لايكشف عن الأعمال الأدبية لهؤلاء الشعراء، وإنما يوحّد بين المعطيات للأعمال والشعراء، على أساس من العلاقة المتميزة التى تنشأ بين هذه المعطيات وبين ذات الناقد، فى موقف من مواقف التوتر الحاد. وأعنى موقفًا تعانى فيه الذات أزمة فى علاقتها بالآخرين، فى الحاضر الذى تعيش فيه. وليس الماضى لذى تخلقت فيه الأعمال، وفى الزمان النفسى للأنا وليس الزمان التاريخى للشعراء، ولذلك يسقط الفاصل الزمنى الذى يميز بين ماضى الأعمال الأدبية والحاضر الذاتى للناقد، وتتلاشى حواجز المكان، ليسقط عالم الناقد على عالم الأعمال الأدبية المستقلة. لتغدو الأعمال ـ بدورها ـ عناصر تمثيلية مكونة للقص الخيالى للناقد.

ويصبح هذا القص الخيالى للنقد تمثيلاً كنائيًا، عندما تنطوى الأزمة التى يعانيها الناقد على أبعاد إشكالية، ذات طبيعة سياسية أو اجتماعية أو دينية. وأعنى بالتمثيل الكنائى ـ فى هذا المجال ـ شيئًا أقرب إلى الأليجورى allcgory بوصفه خاصية بنائية فى الأدب.

ويوجد التمثيل الكنائى ـ فى الأدب ـ عندما تشير أحداث القص، على نحو مستمر، متزامن، إلى بنية أخرى من الأحداث التاريخية، أو الأفكار الأخلاقية، أو الفلسفية. وأبسط صوره أن تقول الكلمات شيئًا، وتعنى شيئًا آخر وراءه. ولكن بقدر ما ينطوى التمثيل الكنائى على غاية تعليمية ـ صريحة أو ضمنية ـ ينطوى على فرار من المباشرة التى قد تصطدم بعوائق سياسية أو دينية أو اجتماعية. ولذلك تبدو البنية السطحية للتمثيل، رغم جاذبيتها الظاهرة، وكأنها تلح على لفت الانتباه إلى بنيها التحتية المحددة، فلاتكتمل دلالة الأولى إلا باعتبارها دليلا على الثانية، ولايغدو المعنى الأول للبنية السطحية مفهومًا إلا باقترانه بالمعنى الثانى، الذى هو لازم وأصل دلالته (٢٨).

ويتحول القص الخيالى للنقد إلى تمثيل كنائى ـ بهذا المعنى. أو بشكل قريب منه ـ عندما يوظف طه حسين الأعمال الأدبية التى يتحدث عنها، فى صياغة موقف خاص من أزمة محددة، بحيث تشير بنية القص الخيالى، على نحو متكرر متزامن، إلى بنية أخرى مرتبطة بأحداث تاريخية بعينها. ومرتبطة بأفكار متميزة، لها دلالتها الكاشفة ومغزاها المهم، بالقياس إلى الناقد نفسه، وليس بالقياس إلى الأعمال الأدبية التى يتحدث عنها.

والمثال اللافت الذى يستحق وقفه متأنية على هذا التمثيل الكنائى هو «أحاديث الأربعاء» تلك التى تدور ـ تحديدًا ـ حول الشعر الجاهلى. والتى نشرت فى جريدة «الجهاد» (٣٠ يناير ـ ٢٢ مايو ١٩٣٥)، وأصبحت القسم الأول من الجزء الأول لكتاب «حديث الأربعاء» فى شكله الأخير (٢٩).

إن هذه «الأحاديث» تصاغ ـ منذ البداية حتى النهاية ـ فى قالب حوار يدور بين شخصيتين خياليتين. كأنهما البطل والبطل النقيض فى القص. أما البطل فتمثله شخصية دارس الشعر العربى القديم ـ وأفترض أنه تمثيل مباشر لطه حسين نفسه ـ الذى يبدو. منذ اللحظة الأولى، محبًا لهذا الشعر، مدافعًا عنه. ويظل حتى اللحظة الأخيرة. من حيث الظاهر على الأقل، واثقًا كل الثقة بما يؤمن به، منتصرًا فى كل الأحوال. أما البطل النقيض فهو تمثيل آخر، من حيث الظاهر على الأقل، لنوع من المثقفين المحدثين. ويبدو هذا المثقف المحدث ـ منذ

اللحظة الأولى ـ قارئًا ممتازًا لإنتاج الغرب وليس لإنتاج الشرق. معجبًا متحمسًا لأدب الحاضر الغربى. نافرًا كارهًا لأدب الماضى العربى، فهو يقرأ آثار الشعراء الإنجليز والفرنسين والألمان، فيفهم ما يقرأ، ويجد فيه لذة، ولكنه ينفر من الشعر العربى القديم، لايصبر على المضى فى حدائقه المهملة، ويجد العناء فى مطالعة صفحة أو صفحات من شروحه القديمة، فينتهى الأمر به إلى الازورار عن هذا الشعر، بل الجزم بأنه شعر لايناسب العصر، ولايصلح للحياة الحديثة المعقدة، ولاينطوى على متاع عقلى أو لذة روحية.

وتُقَص «الأحاديث» كلها من منظور البطل الذى يتحول إلى راوٍ يقص علينا ـ بضمير المتكلم ـ أطراف الحوار المتقلب بينه وبين البطل النقيض. ويمضى الحوار، كما يمضى الحوار فى مسرحية، ولكنه يزدوج مع لون من السرد القصصى، يكشف عن طبائع الشخصيات، ومهاد الأحداث، والتفاعل بينهما عبر الزمن الخاص بالأحاديث، بل نمضى الأحداث التى يقصها البطل الراوى كما نمضى أحداث الحبكة التقليدية: مهاد يتجلى فى مجموعة من الخصال المتعارضة، تكشف عن لحظة البداية فى تصاعد اللقاء، ليبدأ الحوار بين البطل ونقيضه، من لحظة خلاف حادة، يهتاج معها البطل النقيض فى نفوره من الشعر القديم، فيتحدث «فى صوت حازم، ولهجة حادة، وحماسة تبلغ العنف، ونشاط لم يقتصر على نفسه المفكرة العاقلة، وإنما تجاوزها إلى جسمه أيضًا، فكان كثير الاضطراب والحركة: يقوم ويعقد، ويتلفت إلى يمين وإلى شمال، ويحرك يديه وذراعيه حركات عنيفة مختلفة، كأنه كان خطيبًا يريد أن يقهر الجماهير» (ص١٠ ـ ١١). ونواجه ـ فى مقابل هذا التوتر ـ هدوء البطل الراوى، من حيث الظاهر على الأقل، وتعقله وحكمته، وقدرته الدائمة على الاستشهاد المقنع، والحجاج المفحم. ولا غرابة فى ذلك ـ فالبطل الراوى جمع الثقافة المعاصرة إلى القديمة، وقادر على تذوق شكسبير بنفس الدرجة التى يتذوق بها شعر لبيد. ولدى هذا الراوى ـ فضلا عن ذلك ـ الحجة التى ترفع الشعر العربى القديم إلى آفاق المثل العليا للإنسانية.

وينتهى الحوار الأول بالاتفاق بين البطلين على قراءة الشعر الجاهلى معًا، على أن يكون البطل الراوى رائدًا يرود الطريق أمام البطل النقيض. وتبدأ القراءة

الأولى بساعة مع شاعر جاهلى، تمتد إلى ساعات، يصبح معها البطل النقيض مؤهلا للسير فى دروب الحديقة المهملة لهذا الشعر، ومن ثم التخلى عن نفوره. ويمضى البطلان ساعات أخرى كثيرة، منها ثلاث ساعات لكل من لبيد وزهير، وساعتان لكل من طرفة والحطيئة، وساعة لكل من كعب بن زهير. وعنترة، وسويد ابن أبى كاهل، والمثقب العبدى، فتجمع الساعات بين نماذج مختلفة من الشعراء، وقصائد متباينة فى الأساليب.

ويتطور الحوار بين البطلين تدريجيًا، سريعًا حينًا ومتراخيًا أحيانًا، بل يتحول الحوار فيصبح ـ فى بعض الأحيان ـ نجوى ينفرد فيها الراوى بالحديث، حتى نصل إلى ما يشبه الذروة الأولى التى يتحول معها البطل النقيض، ليتغير موقفه فيصبح محبًا للشعر القديم، مؤمنًا أن هذا الشعر لا يزال قادرًا على تغذية العقول والقلوب، وأنه ـ من ثم ـ عون لنا على فهم أنفسنا، فالتجديد ليس إماتة القديم. بل إحياء الصالح منه لدعم الحاضر. وكلما مضت الساعات أذعن البطل النقيض كل الإذعان لآراء البطل الراوى. بل صار أكبر منه حماسًا لهذا الشعر. وبقدر ما ينقلب موقف هذا البطل النقيض. يتولى زمام الحديث، خصوصًا فى المواقف الإشكالية.

وتتجلى درامية الحوار فى العلاقة بين شخصيى البطلين. عندما يصل التوتر بينهما إلى ما يشبه نقطة الكشف. بمعناها المألوف فى القص. وعند هذه النقطة نسمع حوارًا يذكرنا بمعنى من المعانى فحسب. بمسرح بيراندللو. وأعنى «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»، ولكنه، عند طه حسين. حوار بين البطل الراوى وشخصية البطل النقيض. ذلك الذى يتكشف عن شخصية اخترعها البطل الراوى، ومع ذلك تحاول هذه الشخصية المخترعة التمرد على خالقها. لقد غضب البطل النقيض؛ لأن البطل الراوى دأب على أن يظهره على حظ كبير من الإهمال والقصور، فقرر الزهد فى الأحاديث، وأعلن الانسحاب منها، ما لم يغير البطل الراوى من عادته فى السخرية منه، والتهوين من شأنه، وعندئذ يصفه البطل الراوى بالغرور قائلا:

«تريد أن تأخذ علىَّ العهود، وتملى علىَّ الشروط وأنت تعلم حق العلم أنك مدين لهذه الأحاديث بالوجود. وأنك ما كنت لتشهد الحياة. أو لتشهدك الحياة.

لو لم اخترعك اختراعًا. وابتكرك ابتكارًا. وامنحك من الحياة والحركة ما يمكنك من ان تجادل وتحاور. وتلقى السؤال. وتنتظر الجواب. وإلا فحدثنى مَنْ أنت؟ ومتى كنت؟ وكيف تستطيع إذا قطعنا هذه الأحاديث؟». (ص ٦٧).

فيجيبه البطل النقيض:

«لست أول من تجنى على منشئه وتمرد على موجده. ولم يكن لى بد من هذا التجنى والتمرد.. وما أظن أنك تجهل أن جماعة غير قليلة من أمثالك من الكتاب يخلقون الأشخاص فى القصص والأحاديث خلقًا، ثم يلقون منهم شططًا. والخطأ أن تظن إنى لا أوجد إلا بك. وإنك تستطيع أن تستغنى عنى متى شئت. فما شئت قد أنشأتنى ياسيدى فلابد أن يحتملنى كما أنا. ولابد أن تذعن لبعض ما أريد. إن لم تذعن لكل ما أريد». (ص ٦٧ ـ ٦٨).

وأحسب أن الإشارة واضحة ـ فى هذا السياق ـ إلى بيراندللو بشخصياته التى تبحث عن مؤلف، وقد تتجاوزها لتؤكد تصور الناقد القاص للعلاقة الإبداعية بين الأديب الخالق وشخصياته المخلوقة. ولكن المؤكد أن هذه الإشارة ترتبط بسياقها الخاص، وأعنى هذا التوتر المتميز الذى يتصاعد فيه الخلاف بين البطل الراوى والبطل النقيض. إن الخلاف ـ فى هذا السياق ـ يغدو سبيلا إلى الكشف عن كلتا الشخصيتين، ويتوجه ـ فى حومة المواجهة ـ إلى تعرية موقف متوتر يعانيه البطل الراوى. وبقدر ما يكشف البطل النقيض عن جوانب هذا الموقف، عندما يواجه البطل الراوى بصفته الأساسية، يكشف الحوار المتوتر كله عن دلالة مركزية، تتسرب فى السياقات المتباينة للأحاديث كلها، فيبدو الشعر الجاهلى، أو القديم، موضوع الأحاديث، من منظور مغاير لما يتبدى به فى ظاهر الأمر.

وتبدو أحاديث البطل الراوى ـ من هذا المنظور المغاير ـ وحواره مع البطل النقيض، والكيفية التى ينظر بها إلى الشعر القديم موضوع هذه الأحاديث، والقرار المتردد المتكرر فى التغنى بأبيات هذا الشعر. والتكييف المتميز للمعانى المؤداة فى تفسير أبياته، والعلاقة المتكررة الرجع التى تأخذ شكل نمط متكرر بين

البطل الراوى والشعراء الجاهليين، يبدو ذلك كله مفضيًا إلى بعد آخر. يكمن تحت السطح الظاهر للحديث بين هذين البطلين، ويحركه مثلما يحركهما.

وإذا تجاوزنا البعد السطحى للحديث إلى بعده التحتى أدركنا إننا إزاء ما يشبه أن يكون بنية، تتحرك عناصرها التكوينية فى علاقات تتجاذبها أطراف ثلاثة. هى: البطل الراوى. والبطل النقيض. والشعر الجاهلى. قد يبدو البطل النقيض - للوهلة الأولى - فى علاقة تعارض بسيط مع البطل الراوى، حول موضوع الشعر الجاهلى. أو يبدو الشعر الجاهلى وكأنه مجرد موضوع للحديث، ولكن التأمل فى المستويات المتشابكة لهذه الأطراف يكشف عن علاقات تحتية تصل بينها جميعًا، باعتبارها عناصر فاعلة فى أداء دلالة مرتبطة ببنية تمثيل كنائى متميز.

وبقدر ما تكشف المستويات المتعددة للعلاقة بين البطل الراوى والبطل النقيض عن أزمة يعانيها البطل الأول، وعن دور مهم يلعبه البطل الثانى، فى الكشف عن هذه الأزمة وتجاوزها، تكشف المستويات المتعددة للشعر الجاهلى، فى الحديث كله. عن هذه الأزمة. مثلما تكشف عن دور آخر مهم يلعبه الشعر الجاهلى فى صياغة هذه الأزمة من ناحية، وفى توجيه العلاقة المتداخلة بين البطل الراوى والبطل النقيض من ناحية أخرى.

ومن السهل أن نلاحظ أن البطل الراوى، حتى على مستوى السطح من الحديث. يعانى أزمة، أو على الأقل يخرج من أزمة، لايزال يعانى بقايا مرارتها. وتتكشف هذه الأزمة، حتى على مستوى السطح من الأحاديث. فى تكرار نمط دال من «الخواطر الشاحبة الحزينة»، ينسرب فى سياقات الأحاديث، ويتفرع فى اتجاهات كثيرة. ليعود - دائمًا - إلى ما يشبه أن يكون محورًا ثابتًا، وأعنى محورًا تغدو معه العودة إلى الماضى الذى يمثله الشعر الجاهلى وكأنها تجاوز للحاضر عن طريق نفيه بنقيضه الماضى. أو - على الأقل - مواجهة لبعض ما فى الحاضر بنقيض أفضل منه. ويبدو التضاد اللافت بين الماضى والحاضر. من منظور هذا المحور الثابت. وكأنه وجه آخر للتضاد اللافت بين البطل الراوى والآخرين.

ولذلك يبدو الماضى الذى يمثله الشعر الجاهلى. من منظور التضاد الأول. ماضيًا «جميلا». ينطوى على «الاطمئنان». و«العزاء». و«الحنان». العودة إليه عودة إلى «هدوء» مفتقد. والاقتراب منه اقتراب من «عواطف جميلة حلوة». تثير فى النفس «شوقًا حلوًا». و«حزنًا هادئًا». قد يثير هذا الماضى «الجميل» كثيرًا من «الخواطر الشاحبة الحزينة»، ولكنها خواطر تثير «لذات شاحبة». تنزل على النفس «كما تنزل السكينة». ولذلك يبدو كل شىء ـ فى هذا الماضى ـ محببًا إلى النفس، وكأنه وسيلة لتجاوز الحاضر. والسمو على ما فيه، وارتحال إلى عالم آخر. يتيح للبطل الراوى التماسك. واستعادة القدرة على مواجهة الآخرين، فى الحاضر.

وبقدر ما تبدو العلاقة بين البطل الراوى والآخرين. من منظور التضاد الثانى، علاقة تعارض حاد، تنعكس هذه العلاقة الحاضرة، بنفس القدر. على العلاقة القديمة، الشعراء المتحدث عنهم وبين مجتمعهم، بما فيه من أعداء وأصدقاء، وبما فيه من أقارب وصاحبات، فيبدو توتر العلاقة بين الشعراء الجاهليين وبين الآخرين، فى الماضى. وكأنه تمثيل رمزى لتوتر العلاقة بين البطل الراوى وبين الآخرين، فى الحاضر. ولذلك يظهر الشعراء الجاهليون، من خلال عينى المحب، ويتحركون فى عالم من التعاطف الخالص، دون أن يوجه إلى أى منهم غمز فى معنى، أو قدح فى قصيدة، بل يترجع صوتهم كالصدى الجميل، يتردد عبر القرون، «فيه عظمة تأتيه من هذا القدم» (ص ١٦٥)، وفيه «مرآة صافية صادقة لكل نفس كريمة، ولكل قلب ذكى، ولكل خلق نقى» (ص ١٥٢). إن هؤلاء الشعراء القدماء يؤدون ـ فى سياق الأحاديث ـ دورًا يتصل بهذه «السكينة التى تمنح الراحة»، مثلما يتصل بهؤلاء الأشخاص الخياليين الذين «قد يكونون أعظم أثرًا وأشد سلطانًا على حياة الأحياء من الأشخاص الذين يستمتعون بالحياة الواقعة» (ص ٦٨).

وعندما نضم العلاقة بين الماضى والحاضر إلى العلاقة بين الراوى والآخرين، يبدو تعارض العلاقة بين البطل الراوى والبطل النقيض تعارضًا دالاً فى تحوله، الذى يتذبذب بين نقيضى العلاقة التى تصل بين الماضى والحاضر وتفصل بين

الراوى والآخرين. ولذلك تصل بداية الأحاديث بين البطل النقيض وبين الآخرين، باعتباره بعض الحاضر المرفوض، وأعنى البعض الذى يمثل سوء فهم الآخرين للحضارة الحديثة من ناحية، والتعجل فى إصدار الحكم، وسوء الظن والاتهام، من ناحية ثانية. ولكن ينقلب هذا الموقف. فى تحولات الأحاديث، ليصبح البطل النقيض نصيرًا للشعر القديم. فيغدو أقرب إلى البطل الراوى. وعندئذ يتحدث البطل النقيض، بدل البطل الراوى. عن الحطيئة الذى ينطوى تقديره والتعاطف معه على صدمة للآخرين فى الحاضر، مثلما يتحدث هذا البطل النقيض عن شخصية واحد من ألد خصوم البطل الراوى. فى الحاضر الذى يعيشان فيه. وليس الماضى الذى يعيش فيه الشعراء الجاهليون.

ويتحول البطل النقيض ـ لذلك ـ إلى ما يشبه أن يكون قناعًا ومرآة لشخصية البطل الراوى. يؤدى دوره كقناع عندما يتحول إلى وسيط. يوصل صوت البطل الراوى على نحو غير مباشر، تعفى المراوغة المجازية فيه على ما قد يترتب على الصوت المباشر من مشكلات، أو تبعات. ويؤدى دوره كمرآه عندما يتحول إلى وسيط مغاير. يتيح للبطل لحظة ـ أو لحظات ـ وعى كاشف. يصبح فيها الوعى نفسه ذاتًا وموضوعًا فى آن، فتجتلى ذات البطل الراوى فى هذه المرآة صفاتها، سالبها وموجبها، وتتأمل فيها أزماتها مع الآخرين، على مستوى الحاضر الذى يغدو ماضيًا، وعلى مستوى الماضى الذى يغدو حاضرًا.

وليس من المصادفة ـ والأمر كذلك ـ أن يؤكد البطل النقيض، فى لحظة التوتر. تشابهه مع البطل الراوى. يؤكد له ذلك عندما يذكره بقول الشاعر: (ص ٨١).

عن المرء لا تسأل وسل عن قرينه فكل قرين بالمقارن يقتدى

ويؤكد له ذلك عندما يقول له، على نحو أكثر مباشرة:

«ما بالك تأبى على ما أنت غارق فيه إلى أذنيك. وما بالك تتكر منى ما تعرفه عن نفسك! كلا يا سيدى!.... فقد تزعم أنك أوجدتنى فينبغى ـ إذن ـ أن أكون صورة صادقة لك وأثرًا دالا عليك. ومختصرًا يتمثل فيه كل ما يظهر أو يخفى فيك من عيب». (ص ٦٧ ـ ٦٨).

ويقدر ما يتحد البطل النقيض بالبطل الراوى فى الدور الأول ـ القناع ـ ينفصل عنه فى الدور الثانى ـ المرآة. وإذا كان يتيح له ـ فى الدور الأول ـ أن يهاجم الآخرين هجوم المراوغة المجازية، فإنه يتيح له ـ فى الدور الثانى ـ أن يعى أزمته، عندما يتحول وعيه خلال المرآة إلى ذات وموضوع، ولكن يظل البطل النقيض منطويًا، فى الدورين معًا، على صفات سالبة وأخرى موجبة فيمثل ـ فى جانب السلب منه ـ سوء فهم الآخرين، وتعجلهم وظلمهم من ناحية، ويمثل الوجه السالب للبطل الراوى فى عينى الآخرين من ناحية ثانية، مثلما الصورة السالبة لهذا البطل من خلال وعيه نفسه من ناحية ثالثة. ويمثل هذا البطل النقيض ـ فى جانب الإيجاب منه ـ قدرة البطل الراوى على تجاوز ذاته، واكتشاف هذه الذات فى مرآة وعى، تحاول الذات فيه أن تتجاوز نفسها بنفسها، لتقهر عزلتها، وتنفى سالبها، فتؤكد موجبها.

ومن هذا المنظور يبدو موقف البطل الراوى من البطل النقيض، فى بدايته، وكأنه موقف من الآخرين، الذين يرفضونه ويتهمونه بالشذوذ، فيقول البطل الراوى للبطل النقيض:

«هل عرفت منى إلا المحاورة والمداورة... والجد فى إثبات ما ألف الناس أن ليس إلى إثباته سبيل ونفى ما استيقن الناس أن ليس إلى نفيه سبيل! وقد يقال إنى رجل شاذ فى التفكير. شاذ فى الحديث. شاذ فى الفهم والحكم. فلم تريد أن تحولنى عن هذا الشذوذ. وأن تجعلنى رجلا مثلك. مستقيم المنطق. معتدل المزاج. أقر ما يقره الناس. وأنكر ما ينكرون. أعلم ما يعلمه الناس. وأجهل ما يجهلون؟.... وإن كنت أنا أرى الشذوذ فيك وفى أصحابك» (ص ٥٦).

وعندما يقول البطل الراوى ذلك كله للبطل النقيض فإنه يصل بينه وبين هؤلاء الآخرين من أصحابه. وبقدر ما يعلن البطل الراوى عن اختلافه عن هؤلاء الآخرين فإنه يرد الاتهام إليهم، ليؤكد أنه ـ وحده ـ على الحق وأنهم على الباطل.

ولكن من هؤلاء الآخرين؟ إنهم «الناس» الذين لايحسنون الظن، ولايقولون الخير، ولايكفون عن السعى والوشاية «الناس» الذين «يغرهم الغرور، وتفسدهم

أعراض الدنيا، فيؤثرون بها أنفسهم..ويتكلفون فى سبيلها ما لاينبغى أن يتكلفه الرجل الكريم، من... نقص المروءة وإيذاء الإخوان» (ص ٧٣). وإذا كان هذا البطل الراوى يتساءل: «وهل للوحش أمن إذا أقبل الناس؟» (ص ٢٦). فإن نفس هذا البطل يؤكد: «لايسوءنى أن يظن الناس بى الظنون» مثلما يؤكد ـ بسبب هؤلاء الناس ـ أن أمور الحياة «تجرى... على الشر أكثر مما تجرى على الخير، والناس إلى الإساءة أسرع منهم إلى الإحسان. فاصبر لما يقال فيك. وما يساق إليك. ولاتظهر الضعف فتطمع فيك من لا ينبغى أن يرقى لك» (ص ٦٦).

وعندما يمضى الحوار بين البطل الراوى والبطل النقيض يتغير موقع البطل النقيض ليقترب من البطل الراوى. فيكشف له عن أزمته. مثلما يصبح مرآة تنكشف فيها عزلته واغترابه. وعندئذ يقول البطل النقيض لنظيره الراوى:

ـ «أنت صاحب صراع وخصام. بينك وبين الناس شئون لا تنقضى تثبت لهم ويثبتون لك. وتصبر عليهم ويصبرون عليك. وتقول فيهم ويقولون فيك. (ص ٦٦).

ـ خصلة أخرى لا أحبها منك وأود لو تتخلص منها ولو قليلا. وهى تعمدك للصعب. وقصدك إلى العسير. وازدراؤك أو انصرافك عن السهل الميسور. كأنك تؤمن لنفسك بقوة نادرة. لاينبغى لها إلا أن تواجه المشكلات والمعضلات. والناس يحمدون هذا أحيانًا. ويرون فيه شجاعة وجرأة وإقدامًا. ولكنى أخافه عليك. وأشفق أن تصيبك بعض آثاره السيئة. فهو قد يصدر عن شجاعة وإقدام. ولكن قد يصدر أيضًا عن غرور وإسراف فى الاعتداد بالنفس» (ص٧٧ ـ ٧٨).

ـ أنت لا تتصور الحوار أو لا تكاد تتصوره إلا أن يكون هذا الحوار خصومة بينك وبين من تحدثه. ولست أدرى لم لايحاور الناس بعضهم بعضًا؟ أو لم لايحدث الناس بعضهم بعضًا فيما يحبون وفيما يتفقون على إكباره والرضا عنه والإعجاب به؟ ويخيل إلىّ أن هذا فن من الكلام لم نحسنه. لأنك نشأت مخاصمًا. فغلب عليك حب الخصام. (ص ٧٩ ـ ٨٠).

ـ أنت لا تحب التبسط ولا الأناة ولا التهيؤ الهادئ المترف لما تأتى من الأمر. وإنما تدفع نفسك إلى ما تريد دفعًا. وتهجم بها على ما تبتغى هجومًا. لاتمهد الطريق. (ص٨١).

ـ وتبدو كل هذه الأقوال. فى سياق الأحاديث. كأنها مرآة تنعكس عليها خصال البطل الراوى، أعنى مرآة يتأمل فيها ذاته. سالبها وموجبها. فى لحظة وعى حادة. تعانى فيها الأنا هذاالانقسام الحاد الذى يقع داخلها. وذلك الانقسام الحاد الذى يفصل بين عالمها وعالم الآخرين. وأحسب أن هذا التأمل المنعكس للذات فى مرآة وعيها هو الذى يجعل البطل النقيض ـ مرآة البطل الراوى ـ يهمس إليه بالنصح، محاولا أن يقلل من حدة هذا الانقسام، ومحاولا أن يخرج قرينه من عزلته التى يكرهها، فيقول له:

ـ «ابتسم للأيام وللناس. فلعل الأيام أن تبتسم لك. ولعل الناس أن يلقوك بغير الحذر والخوف. وليكن بعض حديثك إلى النـاس صلحًا وأمنًا وسلامًا» (ص ٧٩).

ـ «ولو أنى ملكت من أمرك بعض الشىء. لقمت منك مقام المعلم. ولنفعتك بهذا التعليم. فجنبتك بعض ما تتورط فيه من الشر. وأنحت لك بعض ماتحتاج إليه من الراحة. وعلمتك أن الحياة ليست كلها جهدًا ومشقة وعنفًا وعسرًا. وإنما فيها اللين والخفض. وفيها النعيم واليسر» (ص ٧٨).

ـ الخير أن تتعلم هذا النوع من الحوار الهادئ (ص ٧٩).

إن «الأمن» و«السلام» و«الراحة» و«الحوار الهادئ الحلو»، هى الأقانيم التى يفتقدها البطل الراوى فى علاقته بالآخرين، و«العزلة» التى يحبها ويبحث عنها هى التى تتيح له هذه الأقانيم، أو ـ على الأقل ـ تمكنه من استعادة بعضها فى عالم الآخرين. ولكن بشرط أن تكون هذه العزلة قرينة ارتحال، فى الزمن النفسى والتاريخى معًا، إلى عالم مغاير. يجد فيه البطل الراوى أقانيمه المفتقدة. والشعر الجاهلى ـ فى هذا السياق ـ هو العالم الذى يتيح هذه العزلة، ويسمح بهذه الأقانيم المفتقدة. فى الزمن الحاضر.

وليس الشعر الجاهلى، فى هذا السياق، الشعر الذى كان موضع الشك ودريئة للريبة. وموضعًا للنفى على مستوى الصحة التاريخية، لمؤرخ عقلانى يختبر صحة الوثائق، فى كتاب «فى الشعر الجاهلى» (١٩٢٦)، أو «الأدب الجاهلى» (١٩٢٧)، وإنما الشعر الجاهلى - فى هذاالسياق - شعر آخر ينطوى على الأقانيم المفتقدة فى الحاضر، وشعر آخر تتحول قصائده إلى تمثيلات لما يعانى منه البطل الراوى. وتبدو المفارقة قرينة هذين الوجهين المغايرين للشعر الجاهلى، من منظورين مختلفين لناقد واحد، أعنى الوجه الذى كان مصدر أزمة. والوجه الذى يساعد على تجاوز أزمة. إن نفس الشعر الذى كان الشك فيه مصدر أزمة حادة (عام ١٩٢٦)، والذى كان ينظر إليه بعينى مؤرخ يتوسل بالديكارتية. مثلما يتوسل بمكتشفات البحث التاريخى فى الشعر اليونانى القديم. والذى كان درسه يقترن بنقض المسلمات السائدة بما فيها المسلمات الدينية نفسها. يعود نفس الشعر. فى هذا السياق، لتصبح النظرة إليه (عام ١٩٣٥) من خلال عينى المحب. وقلب الباحث عن مخرج من أزمة.

ولذلك تختفى عقلانية الناقد التاريخى فى السياق الجديد للشعر الجاهلى، وينفى الدرس الجامعى نفيًا متعمدًا. متكررًا[٣٠]. كما لو كان البطل الراوى والبطل النقيض. تخصيصا، يعانى شيئًا بسبب هذه «الجامعة». وطريقتها فى الدرس والتأمل والبحث. ويرفرف شعور دينى يقترن بهذه «العواطف الجميلة الحلوة الهادئة التى تثيرها أحاديث الأولين» (ص ١١٦). مثلما يقترن بهذه «المرآة الصافية التى تجلو لنا طرفًا من أخلاق النبى»، لأننا قد «نشأنا... على إكبار النبى والإيمان له»» (ص١٢٠). ويتراجع الشك فى الوثائق مستحييًا، ليعود كى يلعبَ دورًا مراوغًا يتصل بالسخرية[٣١]، ويخلو المجال للحظات عاطفية، يوحد التذوق فيها بين موضوع الأحاديث - الشعر الجاهلى - واللحظات التى يعانيها البطل الراوى. لصيبح الحديث ارتحالا إلى عالم ينطوى على هذا الجمال الفنى. الذى «يرد إلى النفوس أملا بعد يأس. وابتهاجًا بعد اكتئاب. ونشاطًا بعد فتور» (ص١٤٧ - ١٤٨).

ولذلك يقول البطل الراوى إن هذا الشعر الجاهلى قد يكون خشن الملمس، غليظ اللفظ، ولكن قصائده «تثير فى نفسك هذه الأشجان الهادئة الرقيقة التى تخرجك عن طورك العادى، ولا تبلغ بك الحزن الممض، ولا اليأس المهلك. ولا الأسى العميق، وإنما تحيى فى قلبك طائفة من الذكرى البعيدة التى طال عليها العهد. فلم يبلها ولم يفتها ولم يمحها، وإنما خفف من حدتها، وجعلها خليقة أن تثير فى النفس شوقًا حلوًا، وحزنًا هادئًا لا لوعة محرقة» (ص٨٢). أما الاستماع إلىٰ صوت الشاعر الجاهلى فهو استماع «يثير كثيرًا من الخواطر الشاحبة الحزينة، التى لاتخلو من أن تثير لذات شاحبة حزينة مثلها» (ص١٦٤).

ولا يتحدث البطل الراوى ـ فى هذا السياق ـ عن الشعر الجاهلى فى ذاته، كشعر متميز مستقل عن قارئه، وإنما يتحدث عنه بصفته شعرًا يتجاوب مع ما يعانيه هو . إن «هذا الشعر القديم المسكين» (ص١١) يتجاوب مع لحظات هذا البطل، ليصبح «هذا الشعر الرقيق الخفيف» (ص٥٠)، أى الشعر الذى يرتبط بالهدوء والسكينة، والراحة والسلام، فهو «مؤنس فى شىء من الدعة والحلاوة والإذعان المطمئن المحبب إلى النفس» (ص٦٤)، وهو يترجّع «فى وداعة نفس... تثير.... هذه الأشجان الرقيقة» (ص٨١ ـ ٨٢). أما قصائده التى تثير «حزنًا هادئًا» فتنزل على نفسك «كما تنزل السكينة التى تمنحك الأمن والراحة والهدوء» (ص٧٢). ولذلك فإن «هذه الحركة الهادئة المطمئنة» (ص ١٠٨) فى القصائد قرينة «العواطف الجميلة الحلوة الهادئة» (ص ١١٦)، وقرينة «الأشجان الهادئة الرقيقة» (ص٨٢)، تلك التى تنعكس فى تصوير الشعر «وهدوئه» (ص٦٠)، لتصبح الصفة «هادئ» (ص٨٢) صفة أساسية، دالة فى تكرارها على بعض هذا الشعر، الذى يتحرك ما فيه «فى هدوء» (ص ٨٤).

ويقابل «هدوء» الشعر الجاهلى فى هذا السياق «صخب» العالم الذى يحاول البطل الراوى تجاوزه. وقد تكون أبيات هذا الشعر ـ فيما يقول هذا البطل ـ «بعيدة عن مألوفنا» لكن فيها ـ وهذا هو المهم ـ شعرًا قويًا غنيًا، خصبًا ممتعًا «خليقًا أن يثير فى نفوسنا عاطفة قلما تثيرها فيها خطوب حياتنا المتحضرة، التى تشغلنا بالعاجل من الأمر، والتى تمنعنا من أن نعود إلى نفوسنا، ونعكف

عليها، ونستخرج منها. أو نتبين فيها، عواطف الشوق والحب والحنان والحنين أيضًا» (ص ١٨ ـ ١٩). وبقدر ما يجعل التقابل الكامن ـ فى النص ـ من «خطوب حياتنا المتحضرة» حاجزًا صارمًا يعوق العودة إلى النفس. ويحجب عواطف الحب والرقق والحنان، فيصم «حياتنا المتحضرة» بالخشونة والغلظ، وكلاهما ينصرف ـ عادة ـ إلى الشعر الجاهلى، يرفع هذا التقابل من عالم الشعر الجاهلى، وينفى عنه الصفات السالبة التى تنصرف إليه، ليؤكد صفات موجبة، قرينة «الدعة» و«الحنان» و«الأشجان الهادئة» و«الحزن الهادئ»، وقرينة ما ينطوى عليه هذا الشعر من عودة إلى النفس، أعنى العودة التى قد «تحيى فى قلبك طائفة من الذكرى» (ص٨٢)، والذكرى التى تملأ القلب «حنانًا وشوقًا» (١٠٧)، والذكرى التى يلوذ بها البطل ـ كالشاعر القديم ـ «ليتعزى بها عن الحزن، ويستبقى بها بعض الحنان» (ص١٠٨) ولذلك ينطوى الشعر الجاهلى على «هذه البيئة الشعرية التى يخرج فيها الإنسان عن أطوار الحياة الواقعة المادية، ويرتفع إلى جو آخر، فيه عواطف الحنين والشوق، والاستعداد للغناء أو الاستمتاع للغناء» (ص٣٢).

وعندما يصبح الشعر الجاهلى قرين هذا الحياة القديمة التى تعارض «الحياة المتحضرة»، وعندما تصبح البيئة الشعرية لهذا الشعر قرينة «الخروج عن أطوار الحياة الواقعية المادية»، فإن هذا الشعر يغدو قرين «السذاجة»، التى تقابل ـ بدورها ـ تعقد «الحياة الواقعية المادية»، وما فيها من «خطوب». و«قصص الساذج اليسير» (ص ٣٥) ـ فى هذا السياق ـ قرين «الفخر الساذج» (ص ٤٤) و«الغزل الساذج» (ص ٩٩) و«التشبيهات الرائعة الساذجة» (ص١٤١) والفلسفة التى «تمثل حياة ساذجة» (ص٧٠) والمعانى البدوية «الساذجة كل السذاجة، اليسيرة كل اليسر» (ص١٠٠)، إنها ـ جميعًا ـ تنطوى على «سذاجة حلوة» (ص ١٥٧) و«سذاجة رائعة» (ص ١٢٣)، لايستقيم بعضها للعقل الحديث، ولكن هذا البعض ـ مع ذلك ـ «محبب إلى النفس» (ص ١١٦). وعندما يقول البطل الراوى: «أحب سذاجة الشاعر فى تصويره وهدوئه وبعده عن التكلف فى عرضه» (ص١٦٠) فإن قوله هذا يلفتنا إلى اقتران «السذاجة» و«الهدوء»، من حيث هما علاقة على عالم

«بریء من كل تكلف، حر من كل قيود» (ص ٥٨)، يناقض عالم «الحياة الواقعة المادية»، بكل ما فيها من «خطوب» و«تعقد».

وكان - مع ذلك كله - يبدو هذا العالم القديم، «الساذج» «الهادئ»، للشعر الجاهلى - فى جانب آخر منه - وكأنه مرآة ينعكس عليها عالم «الحياة الواقعة المادية»، ببعض ما فيها من «خطوب حياتنا المتحضرة». ولنلاحظ - فى هذا المستوى - أن البطل لايتحدث عن كل الشعراء الجاهليين، وإنما يتحدث عن مجموعة قليلة منهم فحسب، إنه يتحدث عن ثمانية شعراء تحديدًا، أكثرهم جاهليون خلّص، وأقلهم مخضرمون لحقوا الإسلام، وبقدر ما يؤدى هذا الاختيار دورًا دالاً فى السياق فإن زاوية التركيز، داخل الاختيار نفسه، تلعب دورًا أوضح فى الدلالة، إذ بقدر ما تركز هذه الزاوية على جانب «الحب»، و«الحنان»، و«الهدوء»، و«السذاجة»، تلفتنا - بفاعلية التضاد - إلى جانب مقابل، كأنه الوجه الآخر لكل هذه الصفات. حيث تنطوى العلاقة بين هؤلاء الشعراء الثمانية والآخرين، فى مجتمعهم، على صدع لافت، قد تتفاوت درجات حدته من شاعر إلى آخر، لكنه يظل موجودًا ملحا فى دلالته. إن كل واحد من هؤلاء الشعراء يصطدم، من زاوية مغايرة بالآخرين، قد يكون الآخرون القبيلة التى تؤثر الحرب على السلم (كحالة زهير)، أو القبيلة التى تؤثر «السيرة البغيضة» للأثرة على السيرة النقية للإيثار (كحالة طرفة). وقد يكون هؤلاء الآخرون القبيلة التى تقف سادتها ضد عبيدها، حين لا يرى بعض هؤلاء العبيد أى فارق يميز هؤلاء السادة عنهم، بل لعلهم يرونهم أدنى منهم (حالة عنترة). وقد يقترن الآخرون بالضيم الذى يجب أن يُرْفَضَ (حالة لبيد)، أو الوشاية والظلم الذى قد يفضى إلى السجن (حالة سويد). أو يقترن الآخرون بكل ما يدفع الشاعر إلى الارتحال الدائم والقلق المقيم (حالة المثقب). وقد يقترن هؤلاء الآخرون - فى النهاية - بعقيدة جديدة، تحدث صدعًا فى العالم المألوف للشاعر. وقد يفلح الشاعر فى رأب هذا الصدع أو تجاوزه (حالة كعب بن زهير)، أولايفلح فى التجاوز، فيظل ضائع الرشد فاقد المحور (حالة الحطيئة). وقد يتمثل هؤلاءالآخرون فى فرد يصطدم به الشاعر، هو الحبيبة (فى حالة لبيد، وزهير، وعنترة، والمثقب)، أو ابن

العم العاق لحقوق القرابة وواجب الإيثار (فى حالة طرفة)، أو هذا العدو الذى يتمنى موتًا لم يطع (فى حالة سويد). ولكن هذا الفرد يرتد إلى الجماعة فى النهاية، فيرتد إلى الآخرين، ليصبح الصدام بينه وبين الشاعر صدامًا مع الآخرين، فى الماضى من ناحية، وصورة تعكس صدام البطل الراوى مع الآخرين، فى الحاضر من ناحية ثانية.

ولذلك يبدو طرفة الذى تحامته «العشيرة كلها»، وأفردته إفراد «البعير المعبد» عنصرًا موازيًا، يماثل الحطيئة الذى «هو وحيد، أو كالوحيد، فى هذه البيئة العربية التى كان يحبها ويهواها، ويتخذ لنفسه فيها آمالا عراضًا» (ص١٣٠). لقد نظر الحطيئة حوله «فرأى كل شىء حوله قد تغير إلا نفسه... فإذا هو غريب فى وطنه، وخليع أو كالخليع فى داره.. فكان مهاجمًا من جميع نواحيه، مضطرًا إلى أن يدافع عن نفسه من جميع نواحيه أيضًا... وكان كل شىء يقوى فى نفسه سوء الظن بالناس وقبح الرأى فيهم» (ص١٣١).

إن «الناس» فى عالم الحطيئة ـ فى هذا السياق ـ لا يفترقون من حيث الدلالة عن «الناس» فى عالم طرفة، ذلك لأن «هذه السيرة التى يسيرها الناس المغرورون الذين تخلبهم الدنيا، وتأسرهم أعراضها، وتصرفهم عن الكرم والوفاء، هذه السيرة المخزية التى يتورط فيها أكبر الناس فى كل عصر، وفى كل بيئة، والتى تفرض عليهم النفاق فرضًا، والتى تصغرهم فى نفوسهم وفى نفوس نظرائهم، هذه السيرة هى التى ألهمت طرفة... شعره هذا الجميل» (ص٧٣). ومن المؤكد أن هؤلاء «الناس» كانوا وراء ألم عنترة. ذلك الألم الذى يكمن ـ رغم كل شىء ـ فى قوة عاطفته ورقة قلبه. صحيح أن عنترة «عزّ بعد ذلة، وتحرر بعد رق»، ولكنه «قد تألم فى طفولته وصباه، واحتمل الأذى فى شبابه، وأى أذى! هذا الذل الذى يداخل النفس، ويختلط بها اختلاطًا، فيصفى عواطفها تصفية، ويلطف مزاجها تلطيفًا» (ص١٥٠).

ومن اللافت أن نلاحظ أن الصدام بين هؤلاء الشعراء وبين الآخرين، لاينتهى بواحد من الشعراء إلى الانكسار، أو الخور، بل على العكس ينتهى الصدام بتأكيد «الرجولة العربية الكاملة»، بكل ما فيها من «قوة»، وكل ما فيها من «عواطف

مصفاة». وإذا كان الألم يصهر نفوسهم، فإنه يصهرها كما تصهر النار المعدن الآبى عليها، فتخرج النفوس ـ كالمعدن ـ أشد صفاء وصلابة.

وتجمع «الرجولة» ـ فى هذا السياق ـ بين الشعراء الثمانية. قد تتفاوت درجاتها، من حيث اقترابها أو ابتعادها عن «المثل الأعلى» الذى لايكف طه حسين عن الحديث عنه، ولكن تظل هذه «الرجولة» تصل بين عالم الشعراء، مثلما تفصلهم عن عالم الآخرين. ولذلك توازى «الرجولة الكاملة» عند سويد «قوة النفس» عند المثقب. وبقدر ما تكشف رجولة الأول عن الرجل الشجاع «يصبر للعدو، ويتحداه غير حافل به ولا آبه له» (ص ١٦٢) فإن قوة نفس الثانى ليست سوى القدرة التى تواجه «مكر الأقدار بالناس»، الناى الأخيار هذه المرة، أولئك الذين «يبتغون الخير حين يقصدون إلى أمر من الأمور، ولكن الشر كامن لهم، يرصدهم حينًا، ويسعى إليهم حينا آخر، وهم لايدرون أينتهون إلى ما يرون من خير، أن يقعون فيما يريدهم من شر» (ص ١٧٠). وبقدر ما تميز هذه «الرجولة» زهيرًا عن قومه، وهو «يصرفهم عما يكرهون، وعما يكره لهم، وعما يدفعون إليه بهذه الأحقاد التى لاتريد أن تخمد، وهذه الحزازات التى لا تريد أن تنقضى» (ص١٨٥)، فإن هذه الرجولة هى التى تصل بين زهير ولبيد، لتفصل بين لبيد والآخرين، فتجعله «لايقيم فى مكان يسام فيه الضيم... فإن أقام فى مكان يسام فيه الضيم فهو لن يقبل الضيم، ولكن سيأباه ويقاومه، فإما أن يموت فى هذا الإباء وهذه المقاومة وإما أن يميت». (ص ٣٧).

وتتبدى هذه «الرجولة» فى تجليات متعددة. تتجلى فى العلاقة بين الرجل والمرأة، ليصبح «الرجل الذى يحسن الوصل، حين يتاح له الوصل، هو الرجل الذى يقدر على الهجر، حين لايكون من الهجر بد» (ص ٢٢). وتتجلى هذه الرجولة فى العلاقة بالأعداء، حين يصبر الرجل ذو «النفس الأبية» و«القلب الذكى» للعدو ويتحداه، فيلقى عداء العدو وكيد الكائدين، دون أن يضعف أو يهون، وتتجلى هذه الرجولة فى الثبات للأيام و«كيد الأقدار»، مثلما تتبدى فى إباء الضيم، وأحسب أن هذه الرجولة ـ أخيرًا ـ هى التى تجعل الصداقة موازية للحب، فى علاقة يماثل فيها التعامل مع المحبوبة التعامل مع الصديق، ليتجاوب بيت لبيد:

فاقطع لبانة من تعرّض وصله ولخير واصل خلة صرامها

مع بيت المثقب:

فإما أن تكون أخى بحق فأعرف منك غثى من سمينى

وإلا فاطرحنى اتخذنى عدوا أتقيك وتتقينى

ومن الدال أن هذه «الرجولة» تنطوى على «القوة» و«الرقة» فى آن، دون أن تنتهى «القوة إلى «الغلظة»، أو تنتهى «الرقة» إلى «الضعيف». لذلك يظل لبيد «قوى النفس، شديد الأيد، عظيم الحظ من الإرادة... لايستسلم للعاطفة ولايخضع لسلطانها... يحزن ولكن على ألا يفسده الحزن، ويفرح ولكن على ألا يبطره الفرح» (ص١٩). ويبدو طرفة «ظريفاً، لبقًا، رشيقًا خفيف الروح، حازما مع ذلك كل الحزم، واثقًا بنفسه أشد الثقة.. شاعرًا بواجبه الاجتماعى أوضح الشعور وأقواه» (ص٦١). ويظل زهير يحمل «نَفَس الحكيم المطمئن الذى لايزدهيه فرح ولاحزن، ولاتستخفه عاطفة مهما تكن» (ص٨٣). وليس الحطيئة - فى هذا السياق - رغم كل ما عاناه «ضعيفًا فاترًا ولارخوًا» (ص١٤٣) بل هو شبيه بسويد ابن أبى كاهل الذى كان «قوى الحس جدًا، رقيق الشعور جدًا» (ص١٥٥) ويظل كلاهما أشبه بعنترة والمثقب، خصوصًا حين يبدو الأول رقيقًا «دون أن تنتهى به الرقة إلى الضعف»، شديدًا «دون أن تنتهى الشدة به إلى العنف» (ص١٥١)، وحين يبدو الثانى «قوى النفس شديد الحزم، يكاد ينتهى إلى شىء من الغلظة، رقيق القلب مع ذلك يكاد يذوب رقة ولينًا» (ص١٦٥ - ١٦٦).

وإذا كانت هذه «الرجولة» هى مصدر الصدام الحاد بين هؤلاء الشعراء وبين الآخرين فإنها - تحديدًا - تصل بين البطل الراوى وبينهم. ولذلك لايبلغ البطل الراوى ذروة انفعاله إلا عند الأبيات التى تصور هذه الرجولة فى صدامها مع الآخرين، وتصور معاناة أصحابها وعذابهم، فيختفى كل هدوء البطل الراوى، ويتلاشى كل حذره وتعقله، ويصبح «أفعل التفضيل» ومصاحباته اللغوية عنصرًا أساسيًا فى تعليق هذا البطل أو تعقيبه.

وبقدر ما ينفعل البطل الراوى - فى هذا السياق - ببيت لبيد:

تــراك أمكنـــة إذا لـــم أرضهـــا أو يعتلــق بعـض النفــوس حمــامها

الذى «يصور إباء الشاعر للضيم أروع تصوير وأبدعه» (ص٣٧) فإنه يهتز كل الاهتزاز إزاء أبيات المثقب عن ناقته:

إذا قمـــت أرحلهـــا بليـــل تـــأوه آهـــة الرجـــل الحـــزين

تقـــول وقـــد درأت لهـــا وضينـــى أهـــذا دينـــه أبـــداً ودينـــى

أكـــلُ الدهـــر حـــلٌ وارتحـــال أمـــا يبقـــى علـــىّ ولا يقيـــنى

التى يراها «من أروع ما قال الناس، لا فى اللغة العربية وحدها، بل فى غيرها من اللغات أيضًا» (ص١٧٠) وبقدر مايهتز البطل الراوى بهذه الأبيات يهتز البطل النقيض ـ قناعه ومرآته ـ بالأبيات الأخرى التى تصور عذاب «الرجل الحر الكريم» عند الحطيئة. وهل نرى ـ فيما يقول هذا البطل ـ فى غير بيت الحطيئة:

جمعـــت يأســـا مريحا من نوالكم ولـــن تـــرى طـــاردا للحـــر كاليـــاس

«أيسر من هذا التعبير، وأدنى إلى الفهم، وأحسن وقعًا فى النفس، وأبلغ تأثيرًا فى القلب؟!». إن «اليأس المريح» قرين ذلك المثل الذى يرسله الشاعر المتألم «مثلا صادقًا خالدًا على اختلاف الأزمنة وتباين الظروف» (ص١٠١). ولايختلف بيت الحطيئة ـ فى هذا السياق ـ عن بيت سويد:

كيـــف باستقـــرار حـــر شاحـــط ببـــلاد ليـــس فيهـــا متســـع

حيث تتجلى ذروة انفعال البطل الراوى فى تعقيبه التالى:

«نعم!! كيف باستقرار حر شاحط ببلاد ليس فيها متسع. ولاسيما حين يكثر من حولك الأعداء. وتنتشر الخصومات. ويسعى بك الساعون. ويكيد لك الكائدون» (ص ١٦٢).

إن مثل هذه الأبيات تنفصل عن سياقها الأصلى انفصالا واضحًا، مما يعكر كل التعكير على دعوى «الوحدة» التى نادى بها البطل الراوى، والتى نسيها بمجرد أن فرغ من الشاعر الذى أثارها. ويتم التركيز على الأبيات المنفصلة تركيزًا

يتناسب مع تحولها إلى مرايا تمثيلية تعكس أزمة البطل الراوى، لتغدو الأبيات وسيلة مراوغة فى الإشارة إلى هذه الأبيات وبقدر ما تختفى وحدة الأبيات فى قصائدها، يختفى الماضى الذى تمثله القصائد نفسها، لتشير الدلالة التمثيلية إلى الحاضر الذى يعانيه البطل الراوى.

و«الحاضر» ـ فى هذا السياق ـ حاضر مؤلم، يبعث على اليأس والنفور من الآخرين، إنه الحاضر الذى يطرد الحر. كاليأس. والحاضر الذى يجعل الحر شاحطًا فى بلاد ليس فيها متسع. والحاضر الذى لا تصلح الحياة فيه إلا مع الحل والارتحال، وكأن كل الدهر ـ فى هذا الحاضر ـ حل وارتحال لايبقى ولايقى. وبقدر ما يبدو الماضى جميلا إزاء هذا الحاضر، وبقدر ما يبدو الشعراء الجاهليون مصدرًا للعزاء، يثير لذات شاحبة، تزدوج فيه الرقة مع القدرة لتصنع مثلا أعلى، ينطوى على «الرجولة العربية الكاملة»، يبدو الحاضر كريهًا لايثير سوى الرغبة فى الارتحال عنه. ويبدو الآخرون ثقيلى الوطأة، لا يثيرون سوى الرغبة فى العزلة عنهم، خصوصًا «حين يكثر من حولك الأعداء، وتنتشر الخصومات، ويسعى بك الساعون، ويكيد لك الكائدون».

وقد يستمد البطل الراوى بعض العزاء من هذه «الرجولة العربية الكاملة»، وقد يخفف بعض ماعاناه الشعراء الجاهليون، و المخضرمون، بعض ما يعانيه هذا البطل الراوى، فيقول للبطل النقيض ـ مرآته، وكأنه يقول لنفسه، متعزيًا:

«أى الناس أمن ألسنة الناس! وأى الناس استوثق من أن الناس سيحسنون به الظن. وسيقولون فيه الخير. وسيكفون عنه ألسنتهم وأقلامهم. وسيصدون عنه سعايتهم ووشايتهم» (ص ٦٦).

ولكن هذه الألسنة والأقلام، وهذه السعاية والوشاية، تظل ماثلة فى وعى البطل الراوى، فتتجلى ـ فى النصوص ـ نفورًا من الحاضر وإيثارًا للماضى، ولذلك يختتم البطل الراوى حديثه عن لبيد بهذا الختام الدال، حين يقول لصاحبه:

«اقرأ معى هذ االحديث الذى يرويه أبو الفرج، فهو أحسن ختام لحديثنا عن لبيد ولابأس هنا برواية الإسناد. فقيمة الحديث فى إسناده.

قال أبو الفرج: حدثنا محمد بن جرير الطبرى قال: حدثنا أبو السالب سالم ابن جنادة قال: حدثنا وكيع بن هشام عن عروة عن أبيه عن عائشة أنها كانت تنشد بيت لبيد:

ذهب الذين يعاش فى أكنافهم . وبقيت فى خلف كجلد الأجرب

ثم تقول: رحم الله لبيدًا! فكيف لو أدرك من نحن بين ظهرانيهم! قال عروة: رحم الله عائشة! فكيف بها لو أدركت من نحن بين ظهرانيهم! قال هشام: رحم الله أبى! فكيف لو أدرك من نحن بين ظهرانيهم! قال أبو السائب: رحم الله وكيعًا! فكيف لو أدرك من نحن بين ظهرانيهم! قال أبوجعفر: رحم الله أبا السائب! فكيف لو أدرك من نحن بين ظهرانيهم. قال أبو الفرج الأصبهانى: ونحن نقول: الله المستعان فالقصة أعظم من أن توصف.

قال صاحبى: وكذلك تمضى الأجيال لايستقبل بعضها الحياة إلا أحب الماضى وآثره. وكره الحاضر وضاق بى. فرحم الله هؤلاء الناس جميعًا! فليت شعرى! ماذا كانوا يقولون لو عاشوا فى هذه الأيام. ورأوا ما نحن فيه من خير قليل وشر كثير. أكانوا ينشدون قول لبيد:

ذهب الذين يعاش فى أكنافهم وبقيت فى خلف كجلد الأجرب

أم كانوا يستقلون هذا البيت. ويرون أنه لا يفى بوصف ما يجدون من الضيق كما رأى أبو الفرج.

قلت: أما أنا يا سيدى. فراض على الجبل الذى أعيش فيه. ولعلى لو خيرت أن أعيش فى الأجيال التى كان يعيش فيها هؤلاء الصالحون لآثرت عصرى. وجيلى. وبيئتى. واقتنعت بحظى من ذلك ولأنشدت قول لبيد:

فاقنع بما قسم المليك فإنه قسم الخلائق بيننا علامها

(ص ٥٣ ـ ٥٤)

وعندما نقرأ ـ نحن ـ هذا الحوار، تلفتنا الدلالة الكاشفة لبيت لبيد، من حيث التضاد الحاد فيه بين الحاضر والماضى. إن الحاضر الكريه لايقترن ـ فى البيت والتعقيب عليه ـ بجلد الأجرب فحسب، وبالقياس إلى لبيد فحسب، بل يغدو

حاضرًا مطلقًا، بالقياس إلى كل العصور، وبالقياس إلى كل من تحدثوا بعد لبيد، من عائشة ـ رحمها الله! ـ إلى البطل الراوى. ويغدو الماضى ـ بدوره، فى هذا السياق ـ ماضيًا مطلقًا، أجمل فى كل الأحوال من الحاضر، ولذلك تمضى الأجيال، «لا يستقبل بعضها الحياة إلا أحب الماضى وآثره، وكره الحاضر وضاق به».

قد يغدو الحاضر المطلق أشد وطأة بالقياس إلى البطل النقيض، ليصبح حاضرًا خاصًا، لايفى معه «جلد الأجرب» بوصف «ما نحن فيه من خير قليل وشر كثير». وقد يهون البطل الراوى من وطأة هذا الحاضر على البطل النقيض بأن يضع فى مواجهة بيت لبيد القائم بيتًا آخر لنفس الشاعر، أقل من البيت الأول وطأة ومرارة، وأكثر منه إثارة للعزاء. ولكن التعارض بين البيتين لا يفترق عن التعارض بين صوتى البطلين، فما يقوله البطل النقيض ليس سوى ما يريد أن يقوله البطل الراوى فى آخر المطاف. إنه التعارض بين درجة الصوت الذى يصدر عن القناع ودرجة الصوت نفسه حين لا يصدر عن القناع. ولأن الصوت الواحد، ولأن الفارق بين البطل النقيض وبين البطل الراوى ـ فى هذا السياق ـ ليس سوى الفارق بين القناع ومن يختفى وراءه، ينطوى التعارض بين درجتى الصوت على سخرية لافتة، تقوى حدتها المفارقة بين «آثرت عصرى وجيلى وحظى». وهذه الأجيال التى كان يعيش فيها هؤلاء الصالحون». وبقدر ما تغذى هذه المفارقة حدة السخرية وتدعمها ـ والمفارقة هى أس السخرية المكين ـ فإن هذه المفارقة تؤكد المرارة الملازمة لتعقيب البطل الراوى، لتصبح القناعة «بما قسم المليك». أشد وطأة من الشكوى المباشرة.

وقد يحدث تبادل فى المواقع. فينطق البطل الراوى بالشكوى المرة، وينطق البطل النقيض بالتعقيب المريح. ولكن النتيجة تظل واحدة فى الحالتين، وتظل مراوغة الدلالة قرينة نفس المرارة التى تقترن بالحديث عن الحاضر. يحدث ذلك عندما يتحدث البطل النقيض إلى البطل الراوى عن بعض ما يخشاه عليه، بسبب خصامه الدائم مع الآخرين، من سأم الخليط وإيذاء الصديق. ويدور بينهما الحوار التالى:

قال:... ألست ترى أنك ما تفتأ مشغوفًا بالخصومة. متعلقًا بأسبابها. تجدّ حينًا فتكون مرًا. وتسخر حينًا فتكون لاذعًا! ألست ترى أنك خليق بأن تظهر لنا

ناحية من نواحى نفسك لامرارة فيها ولالذع! فإن اتصال هذه الخشونة منك قد يؤذى الصديق. ويسئم الخليط. وقد ينتهى إلى عزلة تكرهها.

قلت: سمع اللّه لك. وعفا اللّه عنك! فما أعزف أنى أحب شيئًا أو أتمناه كما أحب أن يتاح لى حظ من العزلة. أرجع فيه إلى نفسى. وأستريح فيه من هذه الحياة الاجتماعية التى سئمت تكاليفها. وآذتنى أثقالها.

قلت: فإنك لم تعش بعد ثمانين حولا لتسأم كما سئم زهير.

قلت: وأين تقع تلك الثمانون التى عاشها زهير. فملأت نفسه سأمًا ومللاً وضيقًا من عشرين سنة. أو عشر سنين. أو خمس سنين. نهيشها نحن فى هذه الأيام! إن الناس يزعمون أن أعمارهم تقصر بالقياس إلى أعمار القدماء. وقد يصح هذا فى الحساب وعدد الأيام والشهور والسنين. ولكنه لن يصح فى حقيقة الأمر. وقد كانت أيام القدماء فارغة بالقياس إلى أيامنا. وقد كانت أعوامهم لا تعدُّ شيئًا بالقياس إلى أعوامنا. وأى شىء أيسر من أن تقيس يومًا من أيامنا فى القاهرة إلى يوم من أيام.. أهل البادية فى نجد أو فى الحجاز. فترى أن ساعاتنا أيام. وأن أيامنا شهور. وأن أعوامنا عصور طوال بالقياس إلى أزمنة أهل البادية. فإذا سئم زهير؛ لأنه عمر ثمانين عامًا. وإذا سئم لبيد لأنه تجاوز المائة. فمن حقنا أن نسأم حين نعيش أعوامًا قليلة تبلغ العشرة أو تزيد عليها.

قال: كلا يا سيدى! فليس فى حياتنا من الاطراد بمثل ما فى حياة أهل البادية تشابه الأوقات والأحداث. وطلوع الشمس عليك اليوم بمثل ما طلعت به عليك أمس. وغروب الشمس عنك غدًا بمثل ما تغرب به عنك اليوم هو الذى يغرى بك السأم ويبسط عليك سلطانه. فأما أن تستقبل اليوم بغير ما استقبلت به أمس. وأن يلقاك الليل بغير ما لقيك به النهار... فهذا خليق أن يتعبك ويضنيك لا أن يثير فى نفسك سأمًا ولا مللا.

قلت: فهبنى أخطأت الصواب فى التعبير. ووضعت السأم مكان التغرب» (ص ٧٩ ـ ٨٠).

قد نقول إن البطل الراوى ـ فى هذا الحوار ـ هو الذى ينطق الشكوى من الحاضر، على عكس الحوار السابق، وأن البطل النقيض هو الذى يتولى تخفيف الشكوى، ولكن الدلالة واحدة فى الحوارين. والنتيجة ـ فى الحوار الأخير ـ هى ذلك «السأم» من الحاضر أو «التغرب» فيه، ومن ثم إيثار «العزلة» التى تريح «من هذه الحياة الاجتماعية»، فى الحاضر. وسواء أكان البطل الراوى يقصد إلى «السأم» أم «التغرب» فالدلالة متقاربة، ذلك لأن «السأم» قرين «العزلة» وعدم المشاركة. إن كليهما حالة تنطوى على وعى حاد بالتوحد. وفى هذا التوحد ينتفى التجاوب بين أنا البطل وذوات الآخرين، فتطول أيامه القصيرة لتصبح الأيام عصوراً، يعانى فيها «السأم»، وتثقل وطأة «السأم» عليه ـ بدورها ـ فتزيد من حدة عزلته عن الآخرين، وتغّربه عنهم وفيهم. وتتجاوب ـ فى هذا التوحد ـ وطأة الأيام والسنين مع تكاليف الحياة الاجتماعية التى تؤود أثقالها، ليصبح السأم قرين التغرب أو وجهه الآخر.

وبقدر ما تتجاوب ـ فى هذا الحوار ـ دلالة بيت زهير:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا ـ لا أبالك ـ يسأم

مع دلالة بيت لبيد:

ولقد سئمت من الحياة وطولها وسؤال هذا الناس كيف لبيد

فإن «هذا الناس» فى بيت لبيد تتجاوب ـ بدورها ـ مع «هذه الحياة الاجتماعية التى سئمت تكاليفها وآذتنى أثقالها». أعنى التجاوب الذى يلعب فيه البيتان المحذوفان والمشار إليهما ـ على سبيل التضمين الجزئى ـ دوراً فاعلاً فى إكمال دلالة ما يُضَمَّن منهما. داخل السياق الجديد فى الحوار. ولذلك تتجاوب «هذا الناس» فى بيت لبيد مع «تكاليف الحياة» فى بيت زهير، ليحدد تجاوبهما وطأة «هذه الحياة الاجتماعية.... وتكاليفها»، فى عالم البطل الراوى، من حيث علتها التى تتصل بالآخرين ـ «الناس» ـ أولئك الذين لايكفون «ألسنتهم وأقلامهم» ولا يكفون «سعيهم ووشايتهم»، إنه التجاوب الذى لايجعل الزمن الشعرى للماضى يحل فى الزمن الفعلى للحاضر ـ فى هذا السياق ـ فحسب، ولكنه التجاوب الذى

يجعل الزمن الأول وسيلة لتأمل الزمن الثانى، ليبدو الزمن الأخير أشد وطأة من الزمن الأول. تمامًا مثلما تبدو السنوات أو الأعوام التى «نعيشها نحن فى هذه الأيام... فى القاهرة.... عصورًا طوالاً بالقياس إلى أزمنة أهل البادية... فى نجد أو فى الحجاز».

ومن المؤكد أن هذا التجاوب الذى أتحدث عنه لاتكتمل دلالته إلا بالتفاعل الكامل لكل سياقات الحوار بين البطل الراوى وقرينه ـ أو مرآته وقناعه ـ البطل النقيض. إن كل حوار يتفاعل مع الآخر، يكشف عنه مثلما يتكشف به، كما أن كل حوار يفضى إلى الشعر القديم، ليكشف عن هذا الشعر من منظور الحوار، مثلما تكتمل دلالة الحوار بالشعر القديم. وبقدر ما يتم التجاوب بين الحوار والشعر، تتكشف الأبعاد المتعددة للأزمة التى يعانيها البطل الراوى، وتتحدد أبعاد دلالة مع «الناس» الذين يكمنون وراء هذه الأزمة فى الحاضر.

ولكن هذه الأبعاد لاتأخذ طابعها الصدامى الحاد، على مستوى الحاضر، إلا على لسان البطل النقيض، الذى يلعب دوره كوسيط لتجاوز الأزمة بوعيها ـ أو تلفظها ـ من خلال آخر، ولذلك يتحدث البطل النقيض مباشرة عن الحاضر، يشير إلى بعض أحداثه، ويتحدث عن بعض مشكلاته، ويعرّض ببعض شخصياته، وقد يتجاوز التعريض إلى الهجاء المباشر، بينما لايتحدث البطل الراوى عن هذا الحاضر إلا تلميحًا، من وراء ستار الشعر، أو من وراء قناع البطل النقيض.

وبقدر ما يكشف تعريض سريع يلقيه البطل النقيض، عندما يقول:

«لقد صبرنا للظلم منذ أعوام» (ص ٢٩).

عن البعد السياسى لأزمة البطل الراوى يتجاوب هذا التعريض مع ما قاله البطل الراوى عن الأعوام التى تقاس بالعصور. ويتحول الشعراء «فى نجد أو فى الحجاز» ليصبحوا وسيلة للحديث عن خصوم سياسيين. فى السنوات التى «نعيشها نحن فى هذا الأيام... فى القاهرة».

ولعنترة ـ فى هذا السياق ـ دلالة لافتة، ذلك لأن عنترة ـ أولاً ـ هو الرجل الذى احتمل الأذى الذى آلم «الطفولة والصبا والشباب»، والذل الذى «يداخل النفس ويختلط بها اختلاطًا». ومع ذلك فهذا الرجل ـ عنترة ـ تجاوز ألمه مثلما انتصر على ذله، فعز بعد ذلة وتحرر بعد رق. وعنترة ـ ثانيًا ـ هو الفارس الذى تمرد على سادة عبس. لم يقبل ما فرضوه عليه من ذل. بل حوّل ألمه إلى قوة فرضت نفسها فى الفارس الذى انتصر. فرد الكرامة والحرية إلى قبيلته. وفى الشاعر الذى أحب. فنال ما لم ينله الأحرار، عندما لم يضعف أو يتدنى فى علاقته بعبلة. وعنترة ـ ثالثًا ـ هو العبد الذى أراد له الآخرون الرّق، ولكنه الحر الذى صنع حريته بنفسه. وحقق بإرادته «معنى الرجولِ العربية الكاملة». وعنترة ـ ـ رابعًا ـ هو الأسطورة التى تحوّل معها الفارس الشجاع المقدام إلى «مثل أعلى»، ظل يغذى أحلام الأجيال جميعا بالأمل. وظل يمنحها العزاء بسيرته، «كلما ألّت ملمة أو ادْلَهَمّ خطب» (ص ١٤٦). لهذا كله تنطوى معلقة عنترة ـ فيما يقول البطل الراوى ـ على «معنى الرجولة العربية الكاملة»، فكثيرًا جدًا من أبيات هذه المعلقة ـ فيما يقول البطل الراوى ـ قد ظفر بحظ عظيم من «الامتلاء» حتى جرى مجرى الأمثال:

«وأى الناس لا يتمثل قوله:

ينبئك من شهد الوقيعة أننى أغشى الوغى وأعف عند المغنم

«وأى الناس لا يتمثل قوله:

ولقد خشيت بأن أموت ولم تدر للحرب دائرة على ابنى ضمضم

«وأى الناس لا يتمثل قوله:

الشاتمى عرضى ولم أشتمهما والناذرين إذا لم ألقهما دمى

«وأى الناس لا يتمثل قوله:

إن يفعلا فلقد تركت أباهما جزر السباع وكل نسر قشعم

كل هذه القصيدة. أو أكثر هذه القصيدة. يجرى مجرى المثل. وينشد على اختلاف العصور والبيئات والظروف. فلايمل إنشاده ولاتحس النفس نبوًا عنه أو

نفوراً منه. وإنما تحس كأنها تجرى فيه. وكأن هذا الشعر مرآة صافية لكل نفس كريمة. ولكل قلب ذكى. ولكل خلق نقى. (ص ١٥٢).

إن الأبيات التى يتمثل بها البطل الراوى من عنترة لها دلالتها المهمة فى الكشف عن أزمته، وأعنى الدلالة التى تجعل هذه الأبيات مرآة للبطل الراوى، «كأنها تجرى فيه، وكأنه ينعكس فيها. وليس من المصادفة أن يستخدم البطل الراوى تشبيه المرآة فى هذا السياق. ولكن الأمر لايتوقف عند هذا الحد، ذلك لأن انتصار عنترة على خصومه القدماء يتجاوب مع عالم البطل الراوى، الذى يبدو ـ فى الحديث عن عنترة ـ وكأنه انتصر ـ بدوره ـ على خصوم سياسيين. هؤلاء الخصوم المحدثون يكشفهم حوار البطل الراوى مع البطل النقيض. عبر المفارقة التى تنطوى عليها السخرية.

ولنلاحظ أن سيرة عنترة تنطوى ـ فى هذا السياق ـ على مفارقة لافتة. وإذا كان «الشجاع المقدام» فيها يمثل عزاءً و«مثلا أعلى» للنفوس التوّاقة إلى الحرية والعدل. فيمثل وجهًا آخر لكل من «يملأ قلوب خصومه فزعًا ورعبًا. ويغير من حوله كل شئ». فإن «الرجل الحر الكريم» ـ فى هذه السيرة ـ يتحول إلى نقيض. ينطوى مجرد ذكره على هجاء حاد لكل من يتباعد عن صفات الرجولة من المحدثين. وبقدر ما يتحول عنترة المثل إلى عزاء للشبيه، يتحول عنترة النقيض إلى سخرية حادة من كل نقيض له. وفى إطار هذه السخرية يمكن لعنترة أن يشير إلى نقيض له من الخصوم السياسيين. فى العصر الحديث، «فى القاهرة» و«فى هذه الأيام التى نعيشها». على أساس من فاعلية التضاد من ناحية. وفاعلية التشابه فى عدم تصديق السيرة الأسطورية من ناحية أخرى. وكأن النقيض فى عنترة الأول يذكر بالنقيض فى عنترة الثانى، وكأن عدم التصديق الذى أحاط أفاعيل الأول يذكر بعدم التصديق الذى لا بد له أن يحيط بأفاعيل الثانى.

إن البطل الراوى ـ من المنظور المراوغ للسخرية ـ يشك فى وجود عنترة، ويلمح إلى أن العقل قد ينكر أفاعيل عنترة الخارقة كل الإنكار. ولكنه يقول لقرينه البطل النقيض:

«ومن يدرى! لعل ما يرفضه العقل من أحاديث الأجيال الماضية أجدر أن يقبل وأحرى أن يصدق. من هذه الأشياء التى يراها العقل حقائق ثابتة.... فهذه الحقائق الثابتة التى تحمل اليقين. أو ما يشبه اليقين إلى الناس. كثيرًا ما تحمل إليهم الحزن اللاذع واليأس الممض. وكثيرًا ما تصرفهم عن الخير صرفًا.. وتمحو من قلوبهم أثر ما كانوا يحرصون عليه من الثقة بالنفس. والاطمئنان إلى الناس. (ص١٤٥).

وبقدر ما يسخر البطل النقيض من شك البطل الراوى فإنه يلمح إلى «القسوة الساخرة» و«السخرية القاسية» فى عباراته. ولكن هذا البطل النقيض - بدوره - يمضى مع هذه «السخرية القاسية»، ليتلاعب بها مع قرينه، فيدور بينهما الحوار التالى:

قال: ولست أدرى ماذا تنكر من أمر عنترة! وما الذى تشك فيه من أنبائه وأخباره! لقد كان شجاعًا مقدامًا. وأى غرابة فى أن يكون رجل من الناس شجاعًا مقدامًا. لقد كان يفعل الأفاعيل ويملأ قلوب خصومه فزعًا ورعبًا. ويغير من حوله كل شىء. وأى غرابة فى هذا كله أو بعضه!... إن بين المعاصرين الذين نلقاهم فنسمع منهم. ونتحدث إليهم. وتقص علينا أنباءهم وآثارهم. فيما يحيط بهم من الأشياء. ومن يحيط بهم من الناس. لهو ما ستنكر الأجيال المقبلة من أمرهم ما تنكره أنت من أمر عنترة. ولو أنهم عاشوا منذ قرنين لأنكرنهم ولشككت فيهم. كما تنكر عنترة وتشك فيه. وهل تظن أن الأجيال المقبلة ستصدق ما سيؤثر لها عن عنترة هذا العصر الحديث! ألست ترى أنهم سيلقونه بمثل ما أنت به عنترة العرب الجاهلين من الشك والإنكار. ومن السخرية والدعابة. ومن الاستماع لأحاديثه مبتسمًا. وإظهار التصديق لهذه الأحاديث فى كثير من الرفق والإشفاق. وأنت تضمر التكذيب العنيف البغيض!

قلت: ومن عسى أن يكون عنترة هذا العصر الحديث؟

قال: فأبحث إن كنت لاتعرفه عن أعظم الناس المعاصرين حظًا من البطولة وأحسنهم بلاءً. كلما ألمت ملمة أو أدلهم خطب. وأشدهم صرفًا للناس إلى نفسه

وحديثه عن كل شيء. وعن كل إنسان. وعن كل حديث. وأحقهم أن يستقبل بحديثه الليل إذا آن أوان السمر وأراد الناس أن يتخففوا كما تقول من أثقال الحياة. ويلقوا عن أنفسهم أعباءها ويتسلوا عن آلامها باللذيذ الطريف من لهو الحديث.

قلت: ما أرى إلا أن يكون وزير التقاليد.

قال: هو هذا. أفتظن أن الأجيال المقبلة ستصدق من أخباره ما يذاع ويشاع. وما تصدقه أنت الآن كل التصديق؟ (ص ١٤٦).

إن البطل الراوى - فى هذا الحوار - يتلاعب بالشك (ولنتذكر - الآن - أن هذا الشك كان وراء أزمة كتاب «فى الشعر الجاهلى» (١٩٢٦)، ولكن التلاعب - فى هذا السياق - لا يراد منه البحث التاريخى، وإن ذكّر به، وإنما يراد به السخرية من خصم سياسى محدد، ولذلك يتولى البطل النقيض دفع هذا الشك، ليتولى الهجوم على العقل، وليثبت إمكانية وجود اللامعقول فى التاريخ، فيربط بين أساطير «عنترة العرب الجاهليين» وأساطير «عنترة العصر الحديث»، ويصل بهذا الربط إلى تحديد الخصم السياسى وهو «وزير التقاليد».

و«وزير التقاليد» هو التسمية الساخرة التى أطلقها طه حسين - مع بعض الخصوم السياسيين لحكومة صدقى (باشا) المشهورة - على محمد حلمى عيسى (باشا) وزير المعارف فى هذه الحكومة [٣٢]. ولقد كان محمد حلمى عيسى (باشا) أداة السلطة الباطشة فى الأزمة الحادة التى أطاحت بطه حسين من منصبه فى الجامعة، والأزمة الحادة التى رسخت بعض التقاليد المضادة للتقدم - فى تاريخنا الحديث - بتدخل السلطات فى حرية الفكر، وفى استقلال الجامعة ومؤسسات البحث، وتبدأ قصة هذه الأزمة برفض طه حسين - عميد كلية الآداب - مطلب وزارة صدقى - «حزب الشعب!؟» - منح الدكتوراه الفخرية لقائمة ضمت على ماهر ومحمد توفيق رفعت وآخرين غيرهما. وكان رفض عميد كلية الآداب مطلب الحكومة «حفاظًا على كرامة العلم والدكتوراه». وكان طه حسين عميد كلية الآداب قد رفض - قبل ذلك - التعاون مع حزب الشعب وتولى تحرير جريدته. وعلى إثر

هذا الرفض أصدر وزير المعارف محمد حلمى عيسى قراره (التاريخى) المشهور بنقل طه حسين من الجامعة إلى وزارة المعارف فى ٣ مارس ١٩٣٢. ورفض طه حسين تنفيذ القرار. فصدر قرار آخر بإحالته إلى الاستيداع.

وتولى النواب الموالون لحكومة صدقى، تغطية للموقف السياسى. إثارة قضية «فى الشعر الجاهلى» مرة أخرى فى «مجلس النواب»[٢٣]. وأعلن بعض النواب تكفير طه حسين الذى «اشتهر بين إخوانه بتلك النزعة اللادينية والآراء الشاذة»[٢٤]. وطالب بعض النواب بحرق كتابى «فى الشعر الجاهلى» (١٩٢٦). و«فى الأدب الجاهلى» (١٩٢٧)، وطرد صاحبهما نهائيًا من الجامعة، حتى لاينفث «هذا الرجل سمومه متحصنًا بالجامعة، وما كانت الجامعة فى البلاد المتمدينة أداة للهدم». وقيل: «لايكفينا مطلقًا أن ينقل طه حسن من الجامعة إلى وزارة المعارف».

وفى نفس جلسة مجلس النواب، ٢٨ مارس ١٩٣٢، التى طالب فيها بعض «النواب الأفاضل» بحرق كتابى طه حسين وإحالته إلى الاستيداع، أعلن هؤلاء الناب اغتباطهم وجميل تهانيهم إلى «حضرة صاحب المعالى رئيس مجلس النواب محمد توفيق رفعت» بمناسبة إهدائه الدكتوراه الفخرية من كلية الحقوق، فى الجامعة المصرية، بعد أن رفض عميد كلية الآداب (الشاذ) ـ طه حسين ـ منحها لأحد من السياسيين.

وانطلقت حملات الهجوم على طه حسين طول وزارة صدقى وعهد محمد حلمى عيسى (باشا). وصاحب الحملة إغلاق معهد التمثيل بدعوى الحفاظ على الأخلاق، ورفض الاختلاط فى الجامعة... إلخ. واستمرت حدة الأزمة التى أخرج فيها طه حسين وأولاده من حظيرة الإسلام. واستغل كل الخصم الفرصة لتسديد كل الحراب ـ مرة واحدة ـ إلى كل ما يمثله، وكأنهم أرادوا الإجهاز على حرية الفكر واستقلاله فى شخص طه حسين، وتكررت التهم التى لم تكف عن التردد (العمالة لدولة أجنبية، العمالة لجهات التبشير، المسلم المرتد، الأزهرى الآبق الذى ينفث سموم حقده على الأزهر لفشله فيه، الحياة المريبة الشاذة، الدعوة إلى الفسق والفجور فى اختلاط الطلبة والطالبات، الشاذ الذى لايكتب إلا عن الشواذ

والمجان، السيئ الطوية الذى ينفث سموم كفره بالكتابة المغرضة عن الدين وتاريخ المسلمين، الباحث العلمى الزائف الذى يسرق أفكار المستشرقين والمبشرين)[٣٥]. وشهد طه حسين أزمة عنيفة لم يخفف من وقعها عليه سوى ارتباطه بالوفد[٣٦]. وتحوله إلى رمز شعبى فى مواجهة حكم استبدادى. واستمرت الأزمة المعقدة ثلاث سنوات تقريبًا إلى أن ذهبت وزارة صدقى، وجاءت وزارة نسيم فأعيد طه حسين إلى الجامعة أستاذًا فى ديسمبر ١٩٣٤. ودخل الجامعة محمولاً على أكتاف طلابه.

ومع بداية العام الجديد ـ تحديدًا ـ فى ٣٠ يناير ١٩٣٥، بدأ طه حسين سلسلة مقالاته عن الشعر الجاهلى، فى جريدة «الجهاد». وكأنه كان يتحدى خصومه بالكتابة عن الشعر الذى كانت حرية البحث فيه ذريعة للنيل السياسى من قضية الحرية بأسرها. ولكنه ـ هذه المرة ـ لايفعل ما فعله من قبل، فى الأزمة الأولى لكتابه «فى الشعر الجاهلى» (١٩٢٦)، فيتحدث عن حرية البحث، «هذه الحرية التى يطمع فيها كل علم ناشئ، ليستطيع أن يقوى وينمو ويأخذ بحظه من الحياة»[٣٧]. ولايتحدث هذه المرة ـ ثانيًا ـ عن حرية الدارس الذى يدرس تاريخ الآداب، «فى حرية وشرف»، لايخشى «فى هذا الدرس أى سلطان»[٣٨]. ولايتحدث طه حسين هذه المرة ـ ثالثًا ـ عن السلطة السياسية، من حيث علاقتها بالمؤرخين، صارخًا: «هب السلطة السياسية أخذت المؤرخين بأن يضعوا تاريخهم تحت تصرف السياسية، فلا يكتبون ولا يدرسون إلا إذا كان فيما يكتبون أو يدرسون تأييد للسلطة السياية أو نحو من أنحاء تصرفها، أليس المؤرخون جميعًا، إن كانوا خليقين بهذا الاسم، يؤثرون أن يبيعوا الفول أو الكراث، على أن يكونوا أدوات فى أيدى السياسة يفسدون لها العلم والأخلاق»[٣٩]. ولايتحدث طه حسين هذه المرة ـ رابعًا ـ عن العلاقة «بين العلم والدين» وصلتهما بالسياسة ليؤكد أنه «لولا أن السياسة تريد أن تتخذ ما تستطيع من الطرق والوسائل لتتسلط على نفوس الناس، وتتملق عواطف السواد، لما قتل الأثينيون سقراط، ولما حاول اليهود صلب المسيح، ولما سفك الرومان دماء اليهود والنصارى، ولما أخرجت قريش محمدًا وأصحابه من ديارهم، ولما عذب ابن رشد وجليلى، ولما حرق من حرق وشرد من

شرد من العلماء والمفكرين»[٤٠] ولايسخر طه حسين ـ أخيرًا ـ من شيوخ الأدب ـ أو «المشايخ» بالقص التمثيلى المراوغ عن ديكارت، ذلك المجهول الذى لايعرف طائفة من شيوخ الأدب ـ فى مصر ـ اسمه ولامذهبه «ولايدركون كيف يؤكل، وإن دروا كيف تؤكل الكتف، ولايعرفون كيف يشرب وإن عرفوا كيف تشرب القهوة والشاى، وكيف يشرب الخروب والعرقسوس» [٤١].

إن طه حسين لايتحدث ـ هذه المرة ـ كما تحدث من قبل، ولايفعل ـ هذه المرة ـ كل ما فعله فى أزمة «فى الشعر الجاهلى» (١٩٢٦)، أو ما أعقبها مباشرة، وإنما يلجأ إلى المراوغة الساخرة، فيعود إلى الشعر الجاهلى، مصدر كل الأزمات، وكأنه يدافع عن» هذا الشعر القديم المسكين» (ص١١) فى وجه أنصار «الحضارة الحديثة»، ويصوغ هذا الحوار المراوغ بين البطل الراوى والبطل النقيض، أى بينه وبين «هذا الشاب.... ضحية.... الحضارة الحديثة» (ص١٤). ولكن تحت هذا السطح المراوغ الشائق تكمن بنية أخرى، يؤدى فيها الشعر الجاهلى والبطلان معا دورًا مغايرًا لما يبدو على هذا السطح الشائق الخادع.

ويتكشف هذا الدور ـ أولاً ـ عندما يتحول «حديث الأربعاء» إلى حديث ذاتى من ناحية، وأعنى حديث يلوذ بالشعر القديم ليلتمس البطل الراوى فيه «الحنان» و«الراحة»، و«الدعة». ويتكشف هذا الدور ـ ثانيًا ـ عندما يتحول «الحديث» إلى مكاشفة للذات، عن طريق وعى أزمتها من خلال آخر هو مرآة لها. ولا غرابة فى أن تتم عملية الوعى هذه بعد تلاشى الموجة الحادة العنيفة للأزمة نفسها، وحلول الحالة من الهدوء النسبى، تُمكن من التأمل وتساعد عليه. ويتكشف هذا الدور ـ ثالثًا ـ عندما يتحول هذا الآخر ـ البطل النقيض ـ إلى قناع يقلل صوته المراوغ من حدة الهجاء للآخرين ـ الناس الذين يسيرون «هذه السيرة المخزية... فى كل عصر، وفى كل بيئة» ـ وإن كان لايعكر على حدة السخرية.

وإذا كانت المفارقة هى أس السخرية المكين، كما ألمحت من قبل، فإن المفارقة ـ هنا ـ تتبدى فى العودة إلى الحديث عن «هذا الشعر المسكين»، سبب أعنف الأزمات التى عاناها طه حسين. وإذا كان طه حسين قد تجاوز ـ إبداعيًا ـ الأزمة الأولى (عام ١٩٢٦) بالعودة إلى ماضيه الذاتى فى «الأيام»، كما أكد بعض

دراسيه،[٤٢] فإنه يتجاوز الأزمة الثانية (١٩٣٢ ـ ١٩٣٤) بما يشبه تجاوز الأزمة الأولى، ورغم مخالفته الحادة لها من حيث الظاهر، إنه يعود إلى الشعر الجاهلى، «هذا الشعر القديم المسكين»، باعتباره ماضيًا ذاتيًا من ناحية، ويتجاوز هذه الأزمة نقديًا من حيث الظاهر من ناحية ثانية، ولكن النقد يتحول ـ هذه المرة ـ إلى قص خيالى، لم يمارسه قط ـ على هذا النحو ـ من قبل فى كتاباته، وأعنى قصًا يقوم على تمثيل كنالى متعدد الأبعاد، يتحول النقد معه إلى ما يشبه إبداع «الأيام»، ولكن فى مجال مغاير فحسب.

وإذا ركزنا على السخرية لاحظنا أن البطل النقيض ـ كقناع ـ يستبقى عنصر المفارقة الذى كان أساس السخرية فى الكتابة عن «ديكارت»، ذلك الذى كان «مجذوبًا من أهل الخطوة»، أعنى يستبقى العنصر البنائى الذى يمكن الكاتب ـ فى جانب ـ من أن يتحدث عن شىء وهو يريد شيئًا آخر، ويمكن الكاتب ـ فى جانب ثان ـ من أن يهاجم وضعًا بعينه فى عبارات يتباعد ظاهرها عن الهجوم أو الهجاء، وبقدر ما تتحول الكتابة ـ فى هذين الجانبين ـ إلى كتابة مجازية مراوغة، يسترجع طه حسين بعض التقاليد العلائية المراوغة، التى كشف عنها أبو العلاء بقوله:

وليس على الحقيقة كل قولى ولكن فيه أصناف المجاز

ولا بد لمن يقرأ هذا النوع من الكتابة المجازية أن يعقل معناها الظاهر على أساس من معناها الباطن، أو يجعل المعنى الأول سبيلا إلى المعنى الثانى ودليلا عليه.

أما المعنى الأول لسطح الكتابة المراوغ فإنه يتوجه ـ فى مفتتح «الأحاديث» ـ بالسخرية إلى «التعصب للحضارة الحديثة»، لأن هذه الحضارة «حملت إلى عقولنا شرًا غير قليل، لم يأت منها هى، وإنما أتى من أننا لم نفهمها على وجهها ولم نتعمق أسرارها ودقائقها، وإنما أخذنا منها بالظواهر، وقنعنا منها بالهين اليسير، فكانت الحضارة الحديثة مصدر جمود وجهل، كما كان التعصب للقديم مصدر جمود وجهل أيضًا» (ص١٣). ولكن المعنى الثانى يكشف عن الاتجاه

الحقيقى للسخرية وهو «التعصب للقديم». إن السخرية - من حيث الظاهر - تحمل على البطل النقيض، نصير الثقافة الحديثة، ولكن هذا البطل النقيض يتغير موقفه، ليصبح أشد حماسًا للشعر القديم من البطل الراوى، فيقول له الثانى:

- «حسبك! فما رأيت كاليوم محاميًا عن شاعر قديم» (ص١٣٦).

- «حسبك! فإنى أفهم أن ألح عليك أنا فى رواية هذا الشعر لأحملك على حب الشعراء القدماء. فأما أن تستحيل داعية وقد كنت مدعوًا فهذا غريب. (ص١٤٤).

ووجه المفارقة - فى الموقف - أن نصير الثقافة الحديثة، الذى يفترض فيه العداء للقديم، يتحول فيصبح نصيرًا للقديم، عندما يدرك عدم تعارض الأصيل منه مع ثقافته الحديثة، وعندما يدرك أن التجديد ليس إماتة للقديم بل إحياء له. لكن هذا التحول الإيجابى عند نصير الثقافة الحديثة يثير السؤال الضمنى عن إمكانية التحول المماثل عند المتعصب للقديم. أتراه يدرك أن التجديد ليس قتلا للقديم؟ أم تراه يدرك أن القديم قابل للتطور؟ أم يظل قابعًا فى جموده فيخنق القديم والجديد على السواء؟ ولأن الإجابة الضمنية على هذه الأسئلة تقترن بالنفى، تتحول السخرية من «التعصب للحضارة الحديثة» التى لاتهاجم فى ذاتها، لتتوجه إلى أنصار القديم الذين «لايدرسون الشعر القديم كما ينبغى، ولايتعمقون أسراره ومعانيه، وإنما يدرسونه درس تقليد، ويصدقون فيه ما يقال لهم من الكلام، فى غير تحقيق ولا استقصاء... أما علماؤهم فيكتفون بالأغانى وما يشبه الأغانى من الكتب ولايلتفتون إلى الدواوين» (ص٣١).

وبقدر ما تشير الكتابة المراوغة - فى هذا الجانب - إلى شيوخ الأدب من خصوم الفكر، وكانوا عونًا للسلطان فى الأزمة التى عاناها طه حسين، تتصاعد حدة السخرية - من جانب ثانٍ - فتستغل شخصية البطل النقيض فى الهجوم على خصوم السياسة الذين كانوا يحركون خصوم الفكر. وعندئذ يُستغل «عنترة العرب الجاهليين»، بكل ما يمثله وينطوى عليه، فى السخرية من «عنترة العصر

الحديث»، أى «وزير التقاليد» محمد حلمى عيسى «باشا». وتصل هذه السخرية إلى أقصى مدها، متلاعبة بعنصر الشك، عندما يقول البطل النقيض لقرينه:

«ألست ترى أن وزير التقاليد إذا بعد به العهد وطال عليه الزمان سيصبح أسطورة من الأساطير وقصة من القصص. وسينكر الناس من أمره وأحاديثه مثل ما تنكر أنت من أمر عنترة وأحاديثه! فقد كان القدماء يرون عنترة معجبين له مصدقين لأخباره. كما تعجب أنث بوزير التقاليد وتصدق أخباره. وتتخذه مثلا أعلى فى كل ما يمكن أن تتخذ فيه المثل العليا ثم بعد العهد وطال الزمن. فذهب القدماء وذهب معهم بطلهم العظيم. وأخذت أنت وأمثالك تشكون فيهم وفيه. وسيبعد العهد. وسيطول الزمن. وسيخلف خلف من الناس لاينظرون إلى وزير التقاليد إلا كما تنظر أنت إلى عنترة. ولايعجبون بوزير التقاليد إلا كما تعجب أنت بعنترة. ولايصدقون ما يروى لهم عن وزير التقاليد إلا كما تصدق أنت ما يروى لك عن عنترة. ومع ذلك فهل تستطيع أنك تشك فى هذا البلاء الحسن الخالد العظيم الذى أبلاه زير التقاليد فى الجامعة. وفى وزارة المعارف. وفى فروع التعليم. وفى مدارس الصناعة والزراعة. وفى معاهد التمثيل؟ كلا ليس إلى الشك فى هذا البلاء من سبيل الآن. ولكن سيكون إلى الشك فيه بعد حين ألف سبيل وسبيل. وأنت تشك فيما يضاف إلى عنترة القديم من الشعر وتزعم أن الرواة قد صنعوه صنعًا. وحملوه عليه حملا. فسيخلف من الناس خلف يشكون فيما يضاف إلى وزير التقاليد من الخطب والمقالات والأحاديث ومن يدرى! لعلهم يزعمون أن قد كان فى عصر وزير التقاليد من الموظفين الموصولين به والمتقطعين إليه من كانوا يصنعون الخطب والمقالات والأحاديث. ينفقون فيها بياض النهار وسواد الليل. حتى إذا استقامت له أذاعوها فى الناس. وحملوها على الرجل حملا. وهو منها برىء كل البراءة! ومن يدرى لعلهم يمارون فيما يروى لهم من الشعر الرائع الذى يوصف فيه الدجاج. وتصور فيه الأرانب. ويزعمون أن وزير التقاليد لم يعرف أرانب ولا دجاجًا. ولم يقل فيها شعرًا ولانثرًا. وإنما هو كلام حمل عليه حملا، وأضيف إليه إضافة. وذهب به أصحابه مذهب الدعابة والمزاح؟

لا تسرف فى الشك - إذن - ولا تغل فى المراء. ولاتستقبل أحاديث عنترة وشعره بهذا الاستخفاف. فإن لكل عصر عنترته. والرجل العاقل هو الذى يجتنب الغرور ما استطاع اجتنابه. ويطرح الشك فى ما استطاع إطراحه. ويصدق ما يقوله الناس دون إغراق فى البحث والاستقصاء وفى التحقيق والتمحيص. (ص ١٤٦ - ١٤٧).

ومن السهل أن نلاحظ أن تقديم شخصية «وزير التقاليد» - محمد حلمى عيسى (باشا) - يتم على نحو واضح المراوغة. أعنى أنه يتم - من ناحية - بطريقة «الضد يظهر حسنه الضد». وذلك عندما تربط أفاعيل عنترة - بفاعلية التضاد - بأفاعيل محمد حلمى عيسى. ويتم - من ناحية أخرى - بشىء من «الذمّ بما يشبه المدح»، إذا أفدنا من المصطلح البلاغى القديم، وتقترن حدة السخرية - فى السياق - بتأكيد الصفة عن طريق قلبها، أو التخييل بنقيضها، فى مراوغة تذكر بهجائيات أبى العلاء عندما قال:

هذا أبو القاسم أعجوبة لكل من يدري ولا يدرى

لا ينظم الشعر ولا يقرأ الـ قرآن وهو الشاعر المقرى

ولذلك يتلاعب البطل النقيض بـ«إعجاب»(!؟) البطل الراوى بوزير التقاليد. الذى طرده من الجامعة، مثلما يسخر من وزير التقاليد عندما يتحدث عن الكيفية التى يتخذ فيها البطل الراوى من وزير التقاليد «مثلا أعلى فى كل ما يمكن أن تتخذ فيه المثل العليا».

وتمتد السخرية - بفضل هذا التلاعب - لتحدد الكثير من «أفاعيل» وزير التقاليد، فتشير إلى ما فعله الرجل بالجامعة، وإلى ما روى عن فساده فى وزارة المعارف، وفى مدارس الصناعة والزراعة، وإغلاق معهد التمثيل. ولكن السخرية لاتتوقف عند هذا الجانب، بلْ تمضى لتنال بسهامها كل من كانوا عونًا للوزير، وكل من كانوا صنائع لحكومته، فتشير إلى الموظفين الموصولين به من المنافقين، مثلما تشير إلى الكتاب المأجورين، الذين كانوا يكتبون زلفى، وتشير - أخيرًا - إلى ما كتبه هؤلاء على لسان الوزير، خصوصًا «وصف الأرانب والدجاج»، بكل ما ينطوى عليه هذا الوصف من تعريض متعدد الأبعاد.

وليس من الصعب أن نصل بين السخرية - فى هذا السياق - وبين «السيرة المخزية التى يتورط فيها أكثر الناس فى كل عصر، وفى كل بيئة، والتى تفرض عليهم النفاق فرضًا، والتى تصغرهم فى نفوسهم وفى نفوس نظرائهم» (ص ٧٣). إن هذه السيرة التى سارها الناس المغرورن - فى عصر طرفة - أولئك الذين كانت «تخليهم الدنيا وتأسرهم أعراضها» هى نفسها السيرة التى سار عليها وزير التقاليد والموصولون به والمنقطعون إليه.

و«الرجل العاقل» - فى هذا السياق - هو الذى ينأى بنفسه عن هذه «السيرة البغيضة». إنه «الرجل الذى يجتنب الغرور ما استطاع اجتنابه» (ص ١٤٧) فيما يقول البطل النقيض لقرينه البطل الراوى. و«الرجل العاقل» هو الذى يلوذ فى أزمته - إذا شئنا المضى فى الوصل بين السياقات - بالرجولة العربية الكاملة، تلك التى يمثلها عنترة الذى «كان يفعل الأفاعيل، ويملأ قلب خصومه فزعًا ورعبًا. ويغيّر من حوله كل شىء» (ص ١٤٦). و«الرجل العاقل» - أخيرًا - هو الذى ينفى ألمه من مرارة الحاضر بالارتحال إلى نقيضه الماضى. فيلتمس فى هذا الماضى «الحنان» و«الرقة». و«الهدوء». ويتعزى بما وجده الآخرون - فى الماضى - من ألم بسبب رجولتهم العربية الكاملة. وما لم يقله البطل النقيض صراحة. وإن كان قد قاله ضمنًا. هو أن «الرجل العاقل» هو القادر على المراوغة أى القادر على السخرية. وعلى توصيل المعنى الهجائى من خلال التمثيل الكنائى.

وليس من الضرورى - فى هذا السياق - أن يتحدث البطل النقيض أو البطل الراوى حديث الناقد العقلانى أو المؤرخ الذى يناقش صحة الوثائق التاريخية، بل الأكثر ضرورة أن يؤثر - كلاهما - «الحرية المطلقة فى الحديث »، وأن يدع - كلاهما - التحقيق والتمحيص «للجامعيين فى جامعتهم»، وأن يتحدث كلاهما حديث المجاز، وأن يلقى - كلاهما - بالتمثيلات الساخرة التى تجعل الماضى وسيلة للإحالة إلى الحاضر، ووسيلة فى التعريض ببعض شخصياته. وليس من الضرورى أن ينطق البطل الراوى - فى سياق التعريض والإشارة إلى الأزمة - بل الأكثر ضرورة أن ينطق البطل النقيض، ويطرح الأسباب الأساسية للأزمة، فيتيح للبطل الراوى - بذلك - الفرار من المباشرة فى الحديث عن أزمة محددة خاصة

به. ويتيح له ـ فى الوقت نفسه ـ الفرصة للابتعاد عن الأزمة بتأملها من خلال آخر. ولذلك تنتهى كلمات البطل النقيض ـ فى الحوار عن عنترة ـ بما يشبه الحكمة التى لاتخلو من مفارقة فيقول لقرينه: «إن لكل عصر عنترته»، وتنتهى كلمات البطل النقيض ـ أيضًا ـ بتأكيد التباعد عن الدرس الجامعى، والاقتراب من عالم شعرى. «يرد إلى النفوس أملا بعد يأس. وابتهاجًا بعد اكتئاب، ونشاطًا بعد فتور» (ص ١٤٨).

وعندما تتكشف أزمة البطل الراوى، على هذا النحو، وعندما يتكشف البعد السياسى لهذه الأزمة، من خلال السخرية المباشرة فى الحوار حول عنترة، تتغير طبيعة الأحاديث نفسها، فتميل إلى القصر والحدة، ويخفت صوت البطل النقيض فيكاد يتحول إلى مجرد مستمع، كأن كل أدواره الأساسية قد انتهت بانتهاء الكشف عن البعد السياسى الحاد لأزمة البطل الراوى نفسه، وتخلو الأحاديث للبطل الراوى الذى يصبح ـ بدوره ـ أكثر وضوحًا. وأقل مراوغة، فى الحديث عن أزمته.

ولذلك لا يتوقف البطل الراوى ـ بعد عنترة ـ إلا عند شاعرين اثنين فحسب. هما: سويد بن أبى كاهل، والمثقب العبدى. وبقدر ما ينطوى حديثه عن هذين الشاعرين على تطوير للبعد التمثيلى الكامن فى الأحاديث كلها، تصل أبيات هذين الشاعرين بهذا العنصر إلى دورته، وكأنها النهاية الحادة الحاسمة، لكل السياقات التحتية فى «حديث الأربعاء».

وفى هذا الختام تبدو أهمية اختيار سويد، ذلك الذى سجن «ولم يخرجه من السجن إلا جماعة من عبس» (ص ١٥٤). وذلك الذى أصاب عبث الحظ قصيدته العينية. «وليس عبث الحظ مقصورًا على الناس فهو ينال الأشياء أيضًا» (ص ١٥٥). ويتجاوب سويد، فى هذا الختام، مع الراوى الذى ينطق صوت طه حسين، خصوصًا عندما ينحى سويد على عدوه ومنافسيه فهاجمهم أشد مهاجمة، «ويأخذهم أخذًا عنيفًا» (ص ١٥٦). وعندئذ يصل الراوى إلى أعلى درجات عنفه وأكثرها مباشرة فى الحديث عن أزمته. فيتوقف عند هذه الأبيات الحاسمة ـ ولعله لم يختر عينيه سويد إلا بسببها ـ ليقول عنها:

«وما أعرف شعرًا أجمل ولا أروع ولا أبلغ فى تصوير الرجل الشجاع ذى القلب الذيكى. والنفس الأبيّة. يصبر للعدو ويتحداه. غير حافل به ولا آبه له من هذه الأبيات:

رب مـن أنضجـت غيـظا قلبـه قـد تمنـى لـى مـوتا لـم يُطـع

ويرانـى كالشجـى فـى حلقـه عسـرا مخـرجه مـا ينتـزع

مـزْبِدُ يخطـر مـا لـم يـرنى فـإذا أسمعتـه صـوتى انقمـع

بئسمـا يجمـع أن يغتـابنى مطعـمٌ وخـمٌ وداءٌ يُـدّرَعُ

ويحيينـى إذا لاقيتـه وإذا يخلـو لـه لحمـى رتـع

ثم يمضى (سويد) فى هذا الفخر الجميل بنفسه. وفى هذا الوصف الرائع لعدوه حتى ينتهى إلى هذه الأبيات التى يصوّر فيها انهزام خصمه له. وقد أعيته الحجة. وعجز عن الخصام. فيقول:

فـرَّ منـى حيـث لا ينفعـه موقـر الظهـر ذليـل المتضـع

ورأى منـى مقـاما صـادقا ثـابت الموطـن كتّـام الوجـع

ولسـانا صيـرفيا صـارما كحسـام السيـف مـا مس قطـع

وعلى هذا النحو الجزل السهل الرصين الرائع بمضى الشاعر حتى يتم قصيدته بذلك البيت الذى تملؤه الهيبة والروعة:

هـل سـويد غيـر ليـث هـادر تسـدَتْ أرض عليـه فانتجـع

(ص ١٦٢)

وليس من المبالغة ـ الآن ـ أن نرى فى هذا الخصم ـ الذى يصور سويد انهزامه ـ تمثيلا كنائيًا يشير إلى «وزير التقاليد» وأمثاله من خصوم البطل الراوى، أو خصوم طه حسين فى أزمته على السواء. أما سويد نفسه فإنه يتحول إلى مثال «الرجولة الكاملة» التى تصل الشاعر القديم بالبطل الراوى، فتصل الماضى بالحاضر، لتجعل من هذا الوصل درسًا تعليميًا ـ والتمثيل الكنائى ينطوى على تعليم ـ للشبان، ليتأدبوا به تأدبًا، ففيه:

«يجدون الرجولة الكاملة. والمروءة التى تعلمهم كيف يثبتون للأيام. ويحتملون المكروه. ويلقون عداء العدو وكيد الكائدين» (ص٦٣).

وينطوى حديث البطل الراوى عن المثقب ـ وهو آخر أحاديث الأربعاء عن الشعر الجاهلى موضعًا وزمان كتابة ـ على أبعاد تمثل انفعال بطل، ينتصر على خصمه بعد ما يشبه الهزيمة، ويتحرر بعد قيد. ويتنفس فيما يشبه هدوء العاصفة. فيسترجع الأزمة كلها متأملا لها. فتنطلق خواطره الشاحبة الحزينة التى تثير لذات الشاحبة حزينة مثلها. ويتم التوقف عند المثّقب باعتباره صدى ضئيلاً متصلاً لشاعر قد نسيه الزمن أو كاد ينساه:

«فى التحدث إلى الصدى. وفى إطالة الوقوف عنده. والاستماع له. شعر لا أدرى أتذوقه أم لا أتذوقه. ولكنى أراه جميلا. شديد التأثير فى النفوس. يثير كثيًرا من الخواطر الشاحبة الحزينة. التى لاتخلو من أن تثير لذات شاحبة حزينة مثلها وما رأيك فى صوت تحمله القرون الطوال حتى تنتهى به إليك، وحتى تنتهى به إلى من بعدك من الأجيال؟ وأنت تسمع الصوت وتتبين جرسه ونغمه. وتتبعه متراجعًا مع هذه القرون. حتى إذا انتهيت إلى آخرها أو إلى أولها. لا تجد شخصًا بينًا وإنما وجدت شخصًا شائعًا. أو لم تجد إلا هذا الصوت نفسه» (ص١٦٥).

إن النغمة الشاحبة لصدى الصوت الضئيل للمثقب ـ فى هذا السياق ـ تثير الخواطر الشاحبة، لأنها صدى لنغمة شاحبة أخرى لأزمة قد ولّت. أو كادت. و«التحدث إلى الصدى وإطالة الوقوف عنده» عملية مزدوجة الدلالة ـ فى هذا السياق ـ ذلك لأنها ترتبط بالمثقب مثلما ترتبط بالأزمة التى يتجاوزها البطل الراوى. وبقدر ما ترتفع درجة الخواطر الشاحبة لهذه الأزمة تشحب صورة المثقب نفسها، ليتحول الشاعر التاريخى المتعين إلى مجرد صوت مبهم. غير محدد أو متعين، ولايبقى منه شخص بيّن. بل شخص شائع. يمكن أن تتقمصه حالة من الخواطر الشاحبة المسيطرة. ولذلك يوكد البطل الراوى إعجابه بهذا الصوت:

«الذى لاتستطيع أن تنتهى به إلى شاعر معروف واضح الخصال» (ص١٦٥).

ولأن الأزمة التى يعانيها البطل الراوى قد ولّت، أو كادت. فإن «الخواطر الشاحبة الحزينة» ـ فى هذا السياق ـ لاتخلف مرارة سوداء. تثيرها «بلاد ليس فيها متسع». أو «خلف كجلد الأجرب»، وإنما تثير «لذات شاحبة حزينة» مثلها، تنزل على النفس «كما تنزل السكينة». وفى سياق هذه اللذات الشاحبة ينطلق صوت المثقب ليعاتب حبيبته. مثلما يعاتب صديقه، ويصف رحيله الدائم فى حوار مع ناقته، ليحدد موقفه النهائى من الأصحاب الذين آلموه فى أزمته، ومن الحياة التى فرضت عليه هذه الأزمة.

وتتجاوب قصيدة المثقب ـ من هذا المنظور ـ مع قصيدة سويد. أعنى التجاوب الذى يشير إلى العلاقة بالأصدقاء الذين ينفرط عقدهم فى الأزمات. والأصدقاء الذين تتلون نفوسهم. والأصدقاء الذين يغشاهم النفاق مثلما يغشاهم الخوف. وإذا كان سويد يشير إلى جانب النفاق فى هؤلاء الأصدقاء الأعداء. أو الأعداء الأصدقاء. عندما يقول:

ويحيينــــى إذا لاقيتـــــه   وإذا يخلــو له لحمى رتـع

فإن المثقب يشير إلى جانب التلون والتردد والكذب فى علاقة الحب والصداقة فى آن ولذلك يتوقف البطل الراوى عند مفتتح قصيدة المثقب:

أفـاطم قـبل بـيـنك مـتـعـيـنى	ومـنـعك مـاسـئلت كـأن تـبـيـنى
فلا تــعــدى مــواعــد كــاذبـات	تــمــر بــهــا ريــاح الــصـيف دونى
فــإنى لــو تــخــالــفــنى شــمــالى	خلافك مــاوصـلـت بـهـا يمـيـنى
إذا لــقــطــعــتــهــا ولــقــلـت بـيـنى	كــذلك أجــتــوى مـن يـجــتــويـنى

ليؤكد «الحزم» فى العلاقة بالآخرين. ملخصًا الأبيات بقوله الدال: «إنى أكره من يكرهنى، وأتحول عمن يتحول عنى» (ص١٦٧)، ويصل بين هذا «الحزم»، فى العلاقة بالحبيبة و«الحزم» فى العلاقة بالأصدقاء، ليتوقف عند «هذه الأبيات الشهيرة التى لم يحفظها الناس إلا لأنها راعتهم وأعجبتهم حقًا:

إلى عمرو ومن عمرو أتتنى ... أخى النجدات والحلم الرصين
فإما أن تكون أخى بحق ... فأعرف منك غثى من سمينى
وإلا فاطرحنى واتخذنى ... عدوا أتقيك وتتقينى»
(ص ١٧٠)

وبقدر ما يقترن هذا الحزم بالحلاوة فى صوت المثقب، ليصبح كلاهما «هذا الصوت الحازم الحلو» (ص ١٦٦) فإن هذا الحزم يؤكد «الرجولة العربية المتكاملة»، فيذكرٌ بالجانب الخلقى الذى وصفه سويد عندما قال:

كتب الرحمن والحمد له ... سعة الأخلاق فينا والضلع
وإباءً للدنيات إذا ... أعطى المكثور ضيما فكنع
وبناء للمعالى إنما ... يرفع اللّه ومن شاء وضع

وبقدر ما يشير قول سويد «يرفع اللّه ومن شاء وضع» إلى نوع من التأمل فى الأحداث والمصائر. فإن قوله يقترن ـ فى سياق حديث البطل الراوى ـ بنهاية قصيدة المثقب. خصوصًا هذين البيتين اللذين ينطويان على صورة:

«من أجمل الصور وأروعها لجهل الناس بما تضمر لهم الأقدار.

وما أدرى إذا يممت أمْراً ... أريد الخير أيهما يلينى
أألخير الذى أنا أبتغيه ... أم الشر الذى هو يبتغينى

«وانظر إلى هذا البيت الأخير خصوصًا كيف صور الشاعر فيه أجمل تصوير مكر الأقدار بالناس. فهم يبتغون الخير حين يقصدون إلى أمر من الأمور. ولكن الشر كامن لهم. يرصدهم حينًا. ويسعى إليهم حينًا آخر. وهم لايدرون أينتهون إلى ما يريدون من خير أم يقعون فيما يريدهم من شر (ص١٧٠).

قد نقول إن ختام قصيدة المثقب ينقلب ـ فى هذا الحديث ـ إلى نوع من التأمل «الهادئ» للأزمة التى عاناها البطل الراوى، ولكن المؤكد أن هذا التأمل

يذكر بسياقات أخرى، سبقت فى الحديث عن زهير، خصوصًا عندما اقتربت أبيات زهير بباطل الحياة، و:

«غرور الإنسان وحبه للباطل وثقته بما لا ينبغى أن يثق به. واطمئنانه إلى ما لا ينبغى أن يطمئن له». (ص ٥٣).

وقد نقول - أخيرًا - إن هذا التأمل «الهادئ» يتيح للبطل الراوى الخروج من أزمته وتجاوزها. وهذا صحيح فيما أظن. ولكن تجاوز البطل الراوى لأزمته لا يكتمل - فى الحديث عن المثقب - إلا بإشارة ختامية دالة، تنطوى على مغزى تعليمى يحرص البطل الراوى أن يوصله من خلال التمثيل، وأن يجعله ختامًا له. إن هذا البطل يختتم حديثه عن المثقب، وعن الشعر الجاهلى كله، بالتوجه إلى «الوزراء والكبراء وأصحاب الجاه»، ممن أعقب عهدهم عهد «وزير التقاليد» وحكومة صدقى، فيتوقف هذا البطل عند أبيات المثقب:

لا تـقـولنَّ إذا مـا لم تـرد	تـتم الـوعـد فى شىء نـعَمْ
حـسن قـولُ نَـعَمْ من بـعـد لا	وقـبـيح قـول لابَـعْـد نـعم
إن لابَـعْـد نـعم فـاحـشـة	فـبلا فـابـدأ إذا خـفت الـنـدم
فـإذا قـلت نـعم فـاصـبـر لـهـا	بـنـجـاح الـقـول إن الخـلف ذمّ

ليهمس البطل النقيض بالتعقيب الأخير:

«ليت هذه الأبيات تروى للوزراء والكبراء وأصحاب الجاه. كلما أصبحوا وكلما أمسوا. لعلهم أن يجتنبوا التخلص بالوعد من إلحاح الملحّين. وهم يأبون الوفاء أو يعجزون عنه». (ص ١١١ - ١٧٢).

٥ - الظاهرة المقابلة

إن ظاهرة تحول الناقد إلى أديب تتجاوب مع ظاهرة مقابلة عند طه حسين، وهى تحول الأديب إلى ناقد، بكل ما يترتب على هذه الظاهرة الأخيرة من تجاهل

الأديب لوظيفته الأساسية ـ فى غير موضع ـ وانهماكه فى وظيفة مغايرة. وما يجمع بين الظاهرتين ويصل بينهما هو هذا التداخل المستمر الذى يفرضه طه حسين على مجالين مختلفين كل الاختلاف، وأعنى الأدب والنقد. وأحسب أن المبرر النظرى الذى وحّد به طه حسين بنى الإبداع الأدبى والتحليل النقدى هو نفسه المبرر الذى استند إليه، عندما افترض أن عمل الأديب لا يفترق عن عمل الناقد، فمادام الناقد لايمكن أن يكون أديبًا، فليس ما يمنع من التسليم بصحة العكس، ومن ثم افتراض أن الأديب لا يمكن إلا أن يكون ناقدًا. وإذا صح هذا القياس المحيّل. وهو صحيح من وجهة نظر طه حسين، أمكن لطه حسين الأديب أن يكتب قصصًا تجمع بين صفتى الأدب الإنشائى والأدب الوصفى على السواء. وأعنى قصصًا تنطوى على صوتين متغايرين: صوت الناقد وصوت القاص. وذلك دون أن يشعر طه حسين بالتنافر البيّن بين الصوتين، أو ما يترتب على هذا التنافر من تشويه للقص.

ومن السهل أن نلاحظ أن قصص طه حسين (وتشكل ـ فى مجموعها ـ الجانب الإبداعى البارز من أدبه) ينطوى أغلبها على ازدواجية واضحة، فهناك ـ من ناحية ـ مستوى القص نفسه، بكل ما ينطوى عليه هذا المستوى من شخصيات وأحداث وسرد. تتجسد فيه القصة، دون أى تدخل مفروض، أو مقحم من الخارج، وتتحرك فيه القصة حركة ذاتية نتيجة التفاعل بين عناصرها الأساسية. وهناك ـ من ناحية ثانية ـ مستوى آخر يتجاوز القص نفسه، بل يُفرض عليه من الخارج. دون أن يكون له أية صلة بالحركة الذاتية لتفاعل عناصر القص.

وبقدر ما يمثّل المستوى الأول، بطرائق غير مباشرة وبوسائط متعددة. صوت الأديب الذى تختفى شخصيته وراء حركة الأحداث وتفاعل الشخصيات، يقدم لنا المستوى الثانى. بطريق مباشر ودون أى توسط. صوت الناقد الذى يفرض نفسه على حركة الأحداث. ويوقف تفاعل الشخصيات، ولذلك يتمزق كثير من قصص طه حسين بين طرفين متعارضين. يحاول كل منهما أن يسيطر على لغة القص وحركته. فلا تفلح مجاذبتهما إلا فى أن تنتج (تشوشًا) ملحوظًا.

وإذا فصلنا بين عناصر هذا (التَّشوش) أمكن عزل صوت الناقد عن صوت القصة أو القاص. دون أن تخسر القصة نفسها شيئًا. بل لعلها تكسب كثيرًا. مثلما يمكن أن يحدث لو حاولنا فصل صوت الأديب عن صوت الناقد. فى كتابات تاريخ الأدب أو الكتابة النقدية.

ولا أريد ـ فى هذ المجال ـ أن أتوقف كثيرًا عند صوت القاص، فى الأعمال الأدبية الخالصة لطه حسين، فذلك مجال آخر للدرس يخرج عن الإطار الذى أتحرك فيه. وإنما أريد أن أتوقف عند هذا الصوت الآخر، صوت الناقد، الذى يتدخل فى حركة القص، بصفته صوتًا يصدر عن دارس للأدب وليس عن مبدع له. إن هذا الصوت الأخير ينطوى على أهمية واضحة، وذلك لأنه يكشف عن مظاهر فعلية من الخلط بين النقد وتاريخ الأدب من ناحية، وبينهما وبين الإبداع الأدبى من ناحية أخرى. وبقدر ما يكشف هذا الصوت عن الآثار التطبيقية للخلط بين الأدب والنقد يزيدنا معرفة بصورة الناقد. التى نتأمل فيها ونحاول تبين خصائصها.

وترتبط أول مظاهر هذا الخلط ـ فى قصص طه حسين ـ بتدخل الناقد فى حركة الأحداث، ذلك التدخل الذى يجمّد الشخصية فى القصة ويوقف نموها الذاتى ليصفها من الخارج، ملخصًا لها كفكرة، أو عارضًا لها كأمثولة، وليس كنموذج بشرى متعين. إن قصة قصيرة مثل «الحب المكره». (من مجموعة «الحب الضائع») على سبيل المثال. تسعى إلى خلق نموذج بشرى. يمكن أن ينطوى على ثراء وتنوع. لامرأة تتوتر علاقتها بزوجها بين نقيضين هما الحب والخوف. وبقدر ما يدفعها الحب إلى القرب من الزوج يدفعها الخوف إلى النفور منه. وتكاد القصة أن تصل تأسيس لهذا النموذج البشرى المتوتر. فى حركة ذاتية بين عناصرها، ولكن يتعطل ذلك كله بعد البداية بقليل. إذ يتوقف كل شىء بلا مبرر. وتختفى الشخصية نفسها. ويتحول صوت الراوى فى القصة ليصبح صوت ناقد من نوع متميز. يقول:

«....إنها لم تكن خادمًا ماهرة، ولا امرأة جميلة. ولامغنية بارعة. ولامتحدثة يشق لها غبار وإنما كانت هذا كله. وكانت شيئًا أكثر من هذا كله. كانت فيلسوفة.

وفيلسوفة بأوسع معانى الكلمة. لا بأدق هذه المعانى. فهى لم تكن تحسن المنطق وعلم النفس. ولاتجيد الأخلاق وما بعد الطبيعة. وماذا تصنع بهذه الثرثرة التى يفنى الفلاسفة فيها أعمارهم. إنما كانت تفلسف فى الحياة الواقعة وفيما يملأ هذه الحياة الواقعة من الأحداث. وكانت تفلسف فى حياتها الخاصة فتحسن الفلسفة. والحق أن حياتها الخاصة كانت خليقة بالروية والتفكير. وأهم ما كان يعنيها من حياتها هذه هى هذه الصلة التى كانت بينها وبين زوجها. فهى كانت تحبه ولكنها تحبه كارهة له. خائفة منه أشد الخوف. وقد ترى أنت وقد أرى أنا فى هذا الكلام تناقضًا وفسادًا. ولكن مصدر هذا فى أكبر الظن أننا لانحسن الفلسفة كما كانت تحسنها مدام ليونتين.

فهى كانت ترى - ويظهر أنها لم تكن مخطئة - أن الحب يكون مع البغض. وأن الأمن يكون مع الخوف. وأن الامتنان يكون مع الاشمئزاز. وأن السعادة بعد هذا كله تكون مع الشقاء. وهى كانت تعلن هذا كله. وتقيم من نفسها ومن حياتها الدليل عليه. وهى كانت تقنع الناس وتقنعنى أنا. فإذا لم أستطع إقناعك بما كانت تقنعنى به فمصدر ذلك أنى لم أحسن النقل عنها ولا الإعراب عما كانت تقول. لأنى لا أجد مثل ما نجد ولا أحس مثل مانحس. ولن يحسن المترجم فنه فيما يظهر إلا إذا استعار شخصية من يترجم عنه. فخلطها بشخصيته خلطًا. أو مزجها بشخصيته مزجًا كما يقول أصحاب الكيمياء»[٤٣].

ومن الواضح أن كل هذا الوصف التقريرى إنما هو وصف يصدر عن ناقد يلخص الشخصية ويصفها من الخارج، محاولاً اختزالها فى صفة مجردة، تصلح تفسيرًا للشخصية نفسها، ولذلك لايلعب الراوى - فى قصص طه حسين - دوره كعنصر من العناصر التكوينية للقصص تمامًا، وإنما يختلط بهذا الدور دور مغاير، يخدم الناقد الذى يعرض ويلخص. وبدل أن يدخلنا الراوى - فى هذا الدور المغاير - إلى أعماق الشخصية ليسهم فى خلق نموذج فإنه يحدثنا عن النتائج التى انتهى إليها فى تأمله لنموذج بعيد عن أنظارنا.

إن هذا الراوى هو الذى يتدخل - فى رواية مثل: «شجرة البؤس» - ليوقف كل شىء فيلخص الأحداث تلخيصًا مجردًا. ويجعل المعنى المباشر الذى يستخرجه

من الأحداث. ويستنبط العلاقة بين تطور الحياة ومصائر الشخصيات. على هذا النحو:

«والشيء الذى أستطيع أن أقرره وأنا صادق عند نفسى. سواء أصدقنى القارئ أم لم يصدقنى. هوأننى تتبعت حياة هذه الأسرة عن قرب وفى كثير من العناية والدقة. فرأيت كثيرًا من الأحداث التى عرضت لها والخطوب التى ألمت بها خليقًا أن تكتب فيه القصص، وتنشأ فيه الكتب. وتؤلف فيه الأسفار الطوال. وأكبر الظن أن هذا ليس مقصورًا على هذه الأسرة. وإنما هو شأن كثير من الأسر المصرية فى هذا العصر الخطير من حياة مصر. حين أخذ القرن الماضى ينتهى وأخذ القرن الحاضر يبتدئ. وأخذت الحياة المصرية تنتقل من طورها القديم إلى طورها الجديد فى عنف هنا وفى رفق هناك. فى هذا الطور من أطوار الحياة المصرية اختلفت على أسر المدن والأقاليم خطوب. لم يكن يحفل بها أحد. ولايلتفت إليها إنسان. وهى مع ذلك قد خلقت مصر خلقًا جديدًا. وبدلتها من خمولها القديم نباهة. ومن جمودها القديم نشاطًا. وما من شك فى أن الذى أقصه من أنباء هذه الأسرة ـ أسرة خالد ـ يمكن أن يقص مثله من أنباء أسر أخرى ـ كانت تتصل بها صلة الجوار أو صلة المشاركة فى العمل. وفيما كان العمل يترك فى حياتها من آثار. وأنا مع ذلك لا أقص من أنباء هذه الأسرة إلا أقلها وأيسرها، فقد كثر أبناؤها وبناتها، واختلفت بهم وبهن نوب الأيام. وذهب كل واحد منهم مذهبه فى الحياة. كما دفعت كل واحدة منهن إلى طريقها التى رسمت لها من قبل. لم ترسمها لنفسها ولم يرسمها لها أبوها. وإنما رسمها لها القضاء الذى ليس للإنسان عليه سلطان» (٤٤).

وعندما يتحدث هذا الراوى عن شخصيات القصة التى يرويها فإنه يصفها بنفس الطريقة التى يصف بها طه حسين الناقد شخصات مسرحية أو قصة يعرض لها. هكذا يصف الراوى إحدى شخصيات رواية «ما وراء النهر» قائلاً:

«وأول ما نشهده من حوادث القصة منظر هذا الشاعر الذى نيّف على الستين ولكنه احتفظ بقوة توشك أن تكون قوة الشباب. وهو على ذلك يتكلف الشيخوخة ويتصنع الضعف حين يراه سادة القصر. وهو لايمشى إلا متوكئًا على عصا

يسرف فى الانحناء عليها إذا رآه الناس. فإذا خلا إلى نفسه اعتدلت قامته واستقام قده ونظر إلى ما حوله معجبًا تياهًا» (٤٥).

وذلك وصف لايختلف عن وصف الناقد لشخصية من الشخصيات فى عمل يقرؤه، إذ يعتمد الوصف - فى كل الأحوال - على التقرير الخارجى مثلما يعتمد على التلخيص الذى يجرد الشخصية فى صفة ثابتة. وليس هناك فارق كبير - على مستوى كيفية الوصف - بين هذا الشاعر فى «ما وراء النهر» و«الكابتن ميخالى» - أحد الأبطال الأساسيين فى رواية «الحرية والموت» للكاتب اليونانى الحديث كازنتازاكيس - الذى يقدمه الناقد على النحو التالى:

«والكابتن ميخالى.... مغضب دائمًا. عابس دائمًا.. لايكاد يخرج من صمته إلا حين تدعوه الضرورة إلى أن يقول شيئًا. فإذا قال أوجز فى القول أشد الإيجاز. وهو على ذلك عريض فى الفضاء. طويل فى السماء. مهيب المنظر والمظهر. يملأ الأرض من حوله خوفًا» (٤٦).

إن صوت الناقد الذى يطغى - فى غير موضع - على قصص طه حسين، هو الذى يحوّل شخصية «الراوى» عن دورها الحقيقى فى القص عند طه حسين، ويجعل منها شخصية «ناقد»، يهتم بالحديث عن القصة التى يحكيها أكثر من اهتمامه بالقصة نفسها. ولهذا السبب يترك الراوى أحداث القصة، غير مرة، ليحدثنا عن قصته هو مع هذه القصة، مثلما حدث فى قصص «المعذبون فى الأرض»؛ حيث يترك الراوى أحداث قصته - «صفاء» - ليقول:

«والشىء الذى أؤكده للقارئ هو أنى لم أختر. ولم أكن أستطيع أن أختار أشخاص هذه القصة وأحداثها. وإنما اختارت طبيعة الأشياء هؤلاء الأشخاص وأجرت طبيعة الأشياء عليهم ما أجرت من الأحداث. وأرادت أن يكون هذا فى آخر القرن الماضى وأول هذا القرن. وأن أشهد القصة. وأتأثر بها أشد التأثر وأعمقه. وأن أدخرها فى نفسى لشىء لم أكن أعرفه حين شهدت القصة وادخرتها. وقد أخذت أعرف الآن حين بدأت أملى هذا الحديث. إنما أنا شهدت القصة وادخرتها لأتحدث بها إلى قراء هذا السفر بعد أن مضى على أحداثها ما

يقرب من نصف قرن، بل أكاد أقطع بأنى لم أختر. ولم أكن أستطيع أن أختار. أن أتخذ هذه القصة موضوعًا لهذا الحديث. وإنما هى التى اختارتنى لتصل من طريقى إلى القراء. ولست أستطيع أن أبين لذلك سببًا، لأننى لاأستطيع. والقارئ نفسه لا يستطيع. أن أسأل القصة عن السبب الذى من أجله اختارت أن تذاع فى هذه الأيام. والذى من أجله اختارت أن تذاع من طريقى أنا. ومن طريق هذه المجلة التى أكتب فيها.

وإنما أرى أنى قد فرغت أيامًا وأيامًا. لموضوع من موضوعات الأدب الفرنسى. وجعلت أدرسه وأستقصيه لأتخذه موضوعًا لهذا الحديث. وبلغت من ذلك أكثر ما كنت أريد. إن لم أكن بلغت كل ما كنت أريد. وجلست إلى صاحبى لأملى عليه ما قدرت إملاءه. ولكن صاحبى لايسمع منى حديثًا عن شىء يتصل بالأدب الفرنسى من قريب أو بعيد. وإنما يسمع منى بدء هذا الحديث. ويهم أن يراجعنى.... ولكنى أعرض عنه بوجهى. وأنأى عنه بجانبى. أشعل سيجارتى فى شىء من حزم. وأمضى فى الإملاء، فيمضى هو فى الكتابة، ويظهر أمامى أشخاص هذه القصة مزدحمين أشد الازدحام ملحين أعظم الإلحاح. كلهم يريد أن يسبق إلى مكانه من هذا الحديث كأنما طال عليهم النوم حتى سئموه وثقل عليهم النسيان حتى ضاقوا به. فهم يريدون أن يستيقظوا وهم يريدون أن أذكرهم أنا. وأن يذكرهم القراء. وأن يستردوا بذلك شيئًا من حياة. وإن كانت حياتهم تلك الأولى لأهون وأشقى من أن يفكر فيها أصحابها. ومن أن يحرصوا على أن يستردوا منها نصيبًا قليلاً أو كثيرًا. وهؤلاء الأشخاص كثيرون بعض الكثرة. فلا بد من أن أصطنع شيئًا من النظام الحازم لأردهم إلى بعض القصد. ولأظهرهم فى أماكنهم المقسومة من هذا الحديث» (٤٧).

وقد يترك الراوى أحداث قصته ليحدثنا عن حيرته كناقد مع أبطاله. مثلما حدث فى «ماوراء النهر»، على نحو يذكرنا بحوار الشخصيتين المتعارضتين فى «حديث الأربعاء» ولكن الحيرة ـ هذه المرة ـ تصبح ذريعة للاستطراد، ومن ثم التعرض لبعض فلسفة سارتر عن الوجود، وكيف أن الوجود لايكتمل إلا بالتسمية، فإطلاق الاسم ينتزع الأشياء من عمائها ويحقق وجودها، ولذلك يوشك الرجل

الذى ليس ل اسم ألايكون موجودًا. ولكن الوجود ـ فيما يراه الراوى ـ ليس شيئًا يستحق الطمع فيه أو الطموح إليه، ويدفع هذا الاستطراد عن الوجود فى ذاته إلى استطراد آخر عن قيمة الوجود، ليقول الراوى مخاطبًا القارئ:

«وليس ينبغى لك أن تظن أنى أفرح أو أداعب حين أغض من قيمة الوجود.

فلست أنا فى هذا مبتدئًا ولامبتكرًا. ولست فيه بدعًا من الناس. وما أكثر الفلاسفة والشعراء الذين ينكرون قيمة الوجود ويرونه شرًا أى شر. ويودون لو أنهم لم يدفعوا إليه. أو لو أنه لم يدفع إليهم.

وأنت تذكر ـ بالطبع ـ أن أبا العلاء تمنى غير مرة لو أن حواء ماتت قبل أن تمنح زوجها الولد. أو لو أنها ماتت عقب ولادتها لابنها الأول. وأنت تذكر كذلك أن أبا العلاء. ومن قبله فلاسفة كثيرون. كان يرى النسل جناية لاينبغى أن يجنيها الرجل العاقل الحازم. وقد ظن بنفسه العقل والحزم فلم يقترف هذا الإثم. ولم يتورط فى هذا الجناية.

ولو سمع لى أشخاص القصة وقبلوا نصحى لهم ومشورتى عليهم. لما طمعوا فى الوجود ولما طمحوا إليه. ولما أثقلوا علىّ بهذا الإلحاح فى أن تكون لهم أسماء يعرفون بها .كما أن لغيرهم من الناس أسماء يعرفون بها. ولكن أرسطاطاليس قد أخطأ تعريف الإنسان حين قال إنه حيوان ناطق. ولو قد وفق إلى الصواب فقال إنه حيوان أحمق. وليس أدل على حمقه من طمعه فى الوجود وطموحه إليه وحبه للحياة» (٤٨).

إن هذه الخاصية الاستطرادية ـ فيما يبدو ـ هى التى تدفع الراوى ـ فى كثير من الأحيان ـ إلى تقمص شخصية الناقد، ومن ثم الحديث على لسانه وليس على لسان الشخصيات، وعلى نحو نستمع فيه ـ مرة أخرى ـ إلى صوت الناقد أكثر مما نستمع إلى صوت الشخصيات التى يخترعها الأديب. هكذا يترك الراوى وظيفته الأساسية ليؤكد لنا ـ فى «الحب الضائع» ـ أن «الأصل فى الكاتب إنه صديق القارئ ينصح له، ولاينبئه إلا بالحق» (٤٩)، أو يقول لنا ـ فى «المعذبون فى الأرض» إن «من حق الكاتب أن يذهب ما شاء من المذاهب فى كتابته، ولكن من

حق القارئ أيضًا أن يفهم فى وضوح وجلاء ما يقدم إليه الكتاب من المقالات والفصول» (٥٠).

ولايكف الراوى، عند طه حسين، عن إلقاء الأحكام والمفاهيم النقدية فى القصة ولذلك يتيح لنا السبيل لأن نتعرف عليه كناقد من ناحية، ونتعرف على أفكار خالقه المنفصلة عن القصة من ناحية ثانية. خصوصًا حين ينقلب هذا الراوى إلى معلم يطرح بعض الأفكار الدالة عن الأدب، من قبيل:

«وقد علمنا النقاد منذ عهد بعيد أن هناك صلة فنية بين أقوال الناس وأعمالهم وبين البيئة التى يعيشون فيها ويتأثرون بدقائقها فى حياتهم اليومية»(٥١).

«قوانين الطبيعة لاتستطيع أن تثبت أمام قوانين الفن» (٥٢).

«الجمال لايستقيم إلا إذا جاوره القبح» (٥٣).

«أنت لاتحسن الوصف والتصوير لشىء من الأشياء إلا إذا وصلت به ملحقاته التى تكمله وتعطيه صورته النهائية» (٥٤).

«ليست القصة حكاية للأحداث وسردًا للوقائع. كما استقر على ذلك عرف النقاد والكتاب. وإنما القصة فقه لحياة الناس. وما يحيط بها من الظروف. وما يتتابع فيها من الأحداث» (٥٥).

«لماذا لايتنبه الفقراء إلى هذه الخصلة الرائعة من خصال الفن، وإلى قدرته على أن يخفى الكاتب وقراءه على العيون والأسماع وسائر أدوات الحس والشعور. بل على أن يتيح للكاتب وقرائه قدرة هائلة يلغون بها مسافات الزمان والمكان. وما يقوم فى الزمان والمكان من عقبات تحول بين الناس وبين أن يروا ويسمعوا ويعلموا ما يريدون أن يروا وأن يسمعوا وأن يعلموا» (٥٦).

«الكتاب البارعون فى الفن يؤرخون خواطر عقولهم وعواطف قلوبهم وأحزان ضمائرهم إلى آخر الحديث. ويجعلون من هذا كله عبرة لمن يريد أن يعتبر. وموعظة لمن يريد أن يتعظ، فيجعلون من أنفسهم أساتذة فى الأخلاق. ومصلحين

لنظم الاجتماع. ويرضون عن أنفسهم بعد ذلك كل الرضا. ويجهلون أن القارئ، أشد منهم مكرًا وأبلغ منهم دهاء. وإنه يقرأ أول الحديث لما قد يجد فيه من تسلية. أو لما قد يلتمس فيه من تسلية. ويترك آخر الحديث؛ لأنه يضيق بدروس الوعظ والإرشاد والإصلاح أشد الضيق:

ومن الكتاب البارعين من يشيعون خواطر عقولهم وعواطف قلوبهم وأحزان ضمائرهم فى حديثهم كله منذ يبدأونه إلى حيث يفرغون منه. يتخذون من قصصهم أغشية بهذه المواعظ والعبر. فيخدعون بذلك بعض القراء عن أنفسهم ولكنهم لايخدعون القراء جميعًا. فلايكاد الأذكياء منهم يقرءون حتى يستشكفوا مكر الكاتب ويعرفوا حيلته. فيقرءونه على كره. أو يزورون عن القراءة ازورارا»[٥٧].

وإذا تأملنا الأحكام النقدية التى يلقيها الراوى - فى قصص طه حسين - وجدنا كثيرًا من هذه الأحكام يتكرر فى كتاباته النقدية، وكأن هذا الراوى حريص على أن يذكر القراء بما سبق لهم أن قرأوه من قبل، أو كأنه حريص على المسافة التى تفصل بين القصة وبين الكتابات النقدية، ولهذا السبب نسمع - فى «ما وراء النهر» - عن جبرية العملية الأدبية، فنقرأ:

«ولو خير الشاعر لاختار أن تتصل خلوته إلى النهر أطول وقت ممكن. وأن يحتمل من شذوذه واستبداده ما شاء النهر أن يحتمل. ولكن الشاعر لم يكن مخيرًا فى شىء ومن خير الشعراء وأصحاب الفنون فى شىء! إنما هم عبيد الطبيعة. تفرض عليهم مافيها من جمال وقبح ومن نعيم وبؤس. وتخيل إليهم أو يخيلون هم إلى أنفسهم أنهم أحرار يستنبطون من الطبيعة أسرارها ويصوغونها فى صيغهم الفنية المألوفة شعرًا. أو رسمًا. أونحتًا. أو تصويرًا. أو غناءً. أو إيقاعًا» [٥٨].

فنتذكر على الفور ماسبق أن قاله طه حسين - فى «حديث الأربعاء» - من أن الأديب أقرب إلى أن تكون مجبرًا منه إلى أن يكون مختارًا، وإنه «أصدق صورة للرجل المجبر الذى لا رأى له ولا إرادة ولا اختيار فيما ينتج من الآثار الأدبية

الخالصة» [٥٩]. أو نتذكر ما قاله طه حسين ـ وهو يتحدث عن كتاب توفيق الحكيم «سجن العمر» ـ من أن المواهب الفنية كلها «سجينة الطباع التى فطر عليها أصحابها» [٦٠].

ومثلما يحدثنا الراوى عن جبرية العملية الأدبية واعتمادها على إذعان الأديب لما يلقى إليه، يحدثنا عن جوانب أخرى لهذه العملية على مستوى القراءة نفسها، ويعنى بذلك أن القارئ يشبه الأديب، من حيث إن كليهما لايختار سلفًا، بل يأخذ ما يلقى إليه، أما القارئ فيأخذ من الأدب ما يتيحه له الأديب، مثلما يأخذ من الشجرة أو الزهرة، دون أن يسأل الشجرة أو الزهرة أو الأديب عن علة هذا الذى يأخذه أو غايته، وكأن الأديب يقول لقارئه ـ فى هذه العملية الجبرية للقراءة ـ ما قالته شهر زاد التى تقصّ ـ كالأديب ـ على شهريار الذى يسمع ـ كالقارئ:

«إنك لاتسأل هذه الشجرة ولا هذه الزهرة ما هى ولا ماذا تريد. وإنما تنظر إليها وترضى عنها وتعجب بها. وتحمد اللّه على ما أنعم عليك من الاستمتاع بها. فانظر إلىَّ كما تنظر إلى هذه الشجرة وإلى هذه الزهرة. وخذ منى ما أعطيك. وأعطنى ما أسألك إن استطعت. ولا تكلف نفسك أكثر من هذا» [٦١].

وعندما نقرأ هذه الأفكار ـ فى «أحلام شهر زاد» ـ تعود بنا الذاكرة إلى ما سبق أن قاله طه حسين ـ «فى الأدب الجاهلى» ـ من أن الأدب هو هذه الآثار التى «تصدر عن صاحبها كما يصدر التغريد عن الطائر الغَرد، وكما ينبعث العرف من الزهرة الأرجة» [٦٢]، ونتذكر ما قاله طه حسين ـ فى «مع أبى العلاء فى سجنه» ـ من أن الشاعر مثل الزهر لاينتج إلا ما هو ميسر لإنتاجه[٦٣]، بل نتذكر ما سوف يقوله طه حسين ـ فى «خصام ونقد» ـ من أن الأدب يحدث آثاره فى الناس على نحو طبيعى، كضوء الشمس وعبير الزهرة، «فضوء الشمس لايصدر عنها لتحقيق الأغراض وبلوغ الغايات...وإنما يصدر عنها بطبيعته... والزهرة لاتنشر عرفها وشذاها لتتملق منك هذا الحسن... بل هى لاتعرفك وعسى ألا تعرف نفسها»[٦٤].

وربما كانت هذه الجبرية التى تصل بين الأديب والقارئ، من منطق الراوى، هى التى تجعل العملية الأدبية شركة بين الأديب والقارئ على السواء. ولم يخلق

اللّه أديبًا ـ فيما يؤكد الراوى ـ يستطيع أن يستأثر وحده بوصف ما يعرض على قرائه من الأشياء والأحياء، فهذا الوصف شركة دائمًا بين الأديب المنتج والقارئ المستهلك:

«وليس من المحقق أن الأشياء التى يعرضها الأدباء تقع فى نفوس القراء كما يعرضونها عليهم. وإنما الشىء الذى ليس فيك شك هو أن القراء يشاركون فى الخلق والإنشاء. ويسبغون من ذات أنفسهم على ما يجلو لهم الكتاب من صور ألوانًا لعل الكتاب أنفسهم لم يروها. ولعلها لم تخطر لهم على بال... فالإنتاج الأدبى ـ إذن ـ شركة بين الأديب وقارئه. وليس الأديب ـ فى حقيقة الأمر ـ إلا رائدًا يمهد الطريق» (٦٥).

ويذكرنا هذا الذى يقوله الراوى بما قاله طه حسين نقلاً عن سارتر، وذلك عندما عرض ـ فى «ألوان» ـ لأفكار سارتر عن الالتزام والحرية، من حيث تجليهما فى عملية القراءة. والقارئ فيما يفسر طه حسين أفكار سارتر ـ يعاون الكاتب ويتمه، بأدق معانى كلمة المعاونة والإتمام «ذلك أن الكاتب لايودع الصحف كل ما فى نفسه، لأنه لايستطيع ذلك ولايريده، وإنما هو يرسم ما فى نفسه رسمًا تخطيطيًا، يرشد به القارئ إلى أن يملأ ما بين الخطوط» (٦٦).

ويتوجه الراوى فى قصص طه حسين، ربما نتيجة إيمانه بهذه المشاركة بين الكاتب والقارئ، بالخطاب الإرشادى إلى القراء. ويأخذ هذا الخطاب أشكالاً متعددة. وقد يساعد الراوى القارئ، أحيانًا، على فهم القصة التى يرويها له، فيحدثه ـ مثلا ـ عن مذهبها الأدبى، أو طريقة بنائها فى عبارات من قبيل:

«وأنا أظن أن القصة التى أريد أن أقصها عليك خليقة أن أشوقك إليها، وأنبئك إلى دقائقها. ومن هنا ذهبت فى أولها مذهب الكتاب المحدثين. ومن يدرى؟ لعلى لم أفعل ذلك إلا تقليدًا لهم واقتفاء لآثارهم. وتكلفًا لبعض فمنهم الطريف... إنى أريد أن أذهب فى هذا. مذهب جماعة من الكتاب المحدثين الذين يريدون أن يظهروك لا على القصة التى يحبون أن يقصوها عليك فحسب. بل على مذهبهم من القصص وطريقتهم فى التفكير أثناء القصص. يريدون أن

يظهروك على أنفسهم حين يتحدثون إليك. لتراها واضحة جلية. ولترى أنهم يصدقونك ويكبرونك كل الإكبار. فلايعبثون بك ولايتكلفون لك. ولايكذبون عليك»(٦٧).

«وقد يخطر للقارئ أن يسألنى عن هذا الصبى، ما اسمه؟ وما موطنه؟ ومابيئته؟ وما أسرته؟ ومن عسى أن يكون؟ ولكنى أجيب القارئ إن خطرت له هذه الأسئلة كما كان الكاتب الفرنسى ديدرو يجيب قراءه. حين يخيل إليهم أنهم يسألونه أو يهمون أن يسألوه عن بعض الأمر من قصصه. أجيب القارئ بأنه يسرف على نفسه وعلىّ بهذه الأسئلة التى قد يكون الرد عليها مفيداً. لتكون القصة متسقة حسنة البناء ملتئمة الأجزاء. يأخذ بعضها برقاب بعض كما كان النقاد يقولون. ولكنى لا أحاول أن أضع قصة...» (٦٨).

ويتولى الراوى ـ فى أحيان أخرى ـ مساعدة القارئ فى فهم القصة، تفسيرها، وذلك بأن يقارن بين بعض أحداث القصة التى يرويها أو رموزها وأحداث قصص أخرى ورموزها، فإذا تحدث الراوى ـ مثلا ـ عن الصلة بين الربوة والقصر من ناحية وبين القرية والسفح من ناحية أخرى، فى «ما وراء النهر»، نبه القارئ إلى أن هذه الصلة قريبة كل القرب، يسيرة كل اليسر:

«ليست بعيدة ولاعسيرة كالصلة بين القصر وقريته، فى قصة الكاتب المعروف كفكا Kafka، لأنى لا أصطنع فى حديثى رمزاً ولا إيماء. وإنما أصطنع الصراحة التى تؤثر الجلاء وتكره الغموض. والذين قرءوا قصة القصر لهذا الكاتب ذى الصوت البعيد، يعرفون أن قصره إنما هو رمز للعالم العلوى، وأن قريته إنما هى رمز للعالم السفلى، ومن هنا تعقدت الصلة بين هذين العالمين. أما ربوتى أنا فهى ربوة من هذه الربى التى يراها الناس فى كل يوم ويقرءون عنها فى كل كتاب من كتب الأدب، وليس أدل على ذلك من أنى قد استعرتها من ذلك الشاعر الأندلسى القديم. وأما قصرى أنا فهو قصر من هذه القصور التى يشهدها الناس حين يصبحون وحين يمسون. قد بنى من المادة التى تبنى منها القصور واثث بالأثاث الذى تزدهى به القصور. وأترف أهله كما تعود الناس أن يترفوا فى هذه الحياة التى نحياها. وفى هذا العصر الذى نعيش فيه» (٦٩).

وقد يقدم الراوى - الناقد إلى القارئ، فى أحيان مغايرة، توجيهات عامة، تساعد هذا القارئ فى عملية القراءة. وتأخذ هذه التوجيهات - أحيانًا - شكل نصح رقيق بالصبر الجلد، أو شكل تكليف حازم، أو شكل تحذير من سوء الفهم، من قبيل:

- «وأنا أرجو لك أن تكون جلدًا وجسورًا. وأن تمضى فى القراءة شيئًا. فلعلك تفهم عاقبة هذه الألغاز والرموز» (٧٠).

- «هذه القصة لاتحتمل القراءة السلبية. وإنما هى تريد. بل هى لاتقوم إلا على المشاركة الإيجابية بين الكاتب حين يرسم الخطوط وبين القارئ حين يتم الرسم ويملأ ما بين الخطوط من فراغ لعله ترك عن إرادة وعمد» (٧١).

- «لاتضحك أيها القارئ العزيز من صاحبى. فلم تكن قصته تثير ضحكًا. أو تعرضه لقليل من السخرية أو كثير» (٧٢).

وقد يكف الراوى عن التحذير، ولكنه يظل يتوجه بالخطاب المباشر إلى القارئ موضحًا له - مرة - إنه مضطر إلى الإيجاز، راغب عن الإطالة، ومبينًا له - أخرى - إنه يمكن أن يمضى وحده فى الطريق ليكمل ما قاله الراوى، فيسمع القارئ شيئًا من قبيل:

- «وحمّل أنت هذه الكلمات ما تستطيع أن تحملها من المعنى فلن تؤدى إلا بعض ما أريد أن أقول» (٧٣).

- «ليس يحتاج القارئ فيما أظن - إلى أن أمضى به فى هذا الحديث البغيض إلى غايته فهو يستطيع أن يبلغها وحده» (٧٤).

- «والقراء يعفوننى - دون شك - من أن أصور لهم ما كان بين نعيم وخديجة من قرب وبعد. ومن دنو ونأى. ومن هذه المحاولات الكثيرة المعقدة التى ينسج الحب خيوطها بين المحبين فى أناة ومهل. ثم فى اندفاع وعجل. ثم يأخذهم فيها كما تؤخذ الطير فيما ينصب لها من الشراك. القراء يعفوننى من تصوير هذا كله، فهم يعرفونه حق المعرفة، يقرءونه فى القصص وفى شعر الشعراء.

ويجده كثير منهم فى أنفسهم ويسمعونه فيما يدار عليهم من الحديث. وهم بعد هذا يستطيعون أن يصوروا نشأة هذا الحب بين خديجة ونعيم كما يشاءون» (٧٥).

والحق أن شخصية «الراوى» ـ فى قصص طه حسين ـ تستحق دراسة خاصة، تعرض لكل التفاصيل والخصائص، ولكن يكفينا ـ فيما أظن ـ هذا الجانب الذى يكشف عن تقمص الراوى لدور الناقد من ناحية، مثلما يكشف عن بعض الآثار العملية لهذا الخلط الذى يفترضه طه حسين على الأدب والنقد من ناحية أخرى. إن هذا الخلط جعل من طه حسين الناقد أديبًا يعارض الأدباء الذين يتحدث عنهم، هو نفسه الذى جعل من الراوى، عند طه حسين ، ناقدًا ينافس النقاد الذى يمكن أن يتحدثوا عنه. والعلاقة بين الراوى الناقد ـ فى الأدب ـ والناقد الأديب ـ فى النقد ـ هى نفسها التى جعلت كليهما يلح على مخاطبة العواطف، والتوجه إلى الشعور والقلب. وبقدر ما ينبه الناقد الأديب ـ فى «مع أبى العلاء فى سجنه» ـ القارئ إلى أنه يتحدث «عن القلب الذى يحب ويعطف ويرحم لا عن العقل الذى يمحص ويحلل، ويقسو فى التمحيص والتحليل» (٧٦) ينبه الراوى الناقد ـ فى القصص ـ القارئ إلى نفس الأمر، فيقول له:

«أؤثر أن أتحدث إلى قلبك، وما يضطرب فيه من عاطفة. وما يشيع فيه من شعور على أن أتحدث إلى عقلك وذوقك. وما يثيران فى نفسك من تهالك على النقد وحب الاستطلاع» (٧٧).

وكأن الناقد الذى يتقمص شخصية الأديب لايتميز عن الأديب الذى يتقمص راويه شخصية الناقد، من حيث إن كليهما يؤثر منطقة العواطف المرتبطة بالأدب، ومن حيث إن كليهما يعتمد على لغة القلب وليس تحليل العقل. وليس من المصادفة ـ والأمر كذلك ـ أن يعلن كلاهما إنه لايلتزم بالقواعد الجاهزة أو القوالب المحددة. وليس من المصادفة أن يعلن كلاهما نفوره من العقل والتحليل. وليس من المصادفة ـ أخيرًا ـ أن يعلن كلاهما أنه كتب ما كتب تحت وطأة قوة قاهرة، لم يكن يملك إلا أن يذعن لها.

أما الناقد الأديب فقد كانت كتابته «خواطر مرسلة»، تثيرها فى نفسه قراءة الأدب. وما أكثر ما سيطرت هذه «الخواطر» على صاحبها، وألهته عن كل شىء

سواها، لقد كانت هذه «الخواطر» ، فى «مع أبى العلاء فى سجنه»، أقرب من الناقد، خصوصًا حينما أخذت تدور فى رأسه، وتحرك لسانه، وتطلق صوته، ليقول: «أملى على كره منى، وعلى غير علم بما سأقول بعد حين»(٧٨)، وما حدث «مع أبى العلاء» حدث «مع المتنبى»، إذ يختم الناقد كتابه قائلاً:

«ولست أدرى! ماذا صنع المتنبى بى. أو ماذا صنعت أنا بالمتنبى. فقد كنت أريد أن أمضى معه متباطئًا. وأتحدث إليه أو أتحدث عنه متثاقلاً. ولكنى لم أكد آخذ فى الإملاء حتى دفعت إليه. ودفعت فيه دفعًا عنيفًا. لم أستطع له مقاومة ولا عليه امتناعًا.. حتى إذا انتهيت إلى حيث انتهيت. وجدتنى مكدودًا قد انتهى بى الإعياء إلى أقصاه. ووجدتنى لم أقل للمتنبى ولم أقل عنه كل ما كنت أريد أن أقول» (٧٩).

إن «الخواطر المرسلة» ـ فى هذا السياق ـ قرينة «اللحظات القصار المفاجئة» التى تعرض للناقد على غير انتظار، فتدفعه دفعًا عنيفًا لا يستطيع له مقاومة أو امتناعًا. ولذلك يؤمن طه حسين أن «قوى أخرى» ـ غير قوة الناقد الواعية ـ تعمل فى الخفاء على تهيئة هذه اللحظات والخواطر، مثلما تعمل على دفع الناقد إليها أو دفعها إليه، «عن قضاء مدبر وقدر مقدر فى حقيقة الأمر» (٨٠). ومن الواضح أن هذه القوى مرتبطة بتلك العملية الجبرية التى تصل الناقد بالأديب لتجعل كليهما «أشبه بالمرآة التى تتلقى الصور وهى لاتعرف كيف تتلقاها» (٨١). ولذلك يتجاوب الجبر الذى يتحدث عنه الناقد مع الجبر الذى يتحدث عنه الأديب.

وليس هناك فارق كبير ـ من هذا المنظور ـ بين حديث الناقد المجبور وحديث الأديب المجبور، عند طه حسين، ذلك لأن الثانى هو الوجه الآخر من الأول، والعكس صحيح، ولذلك يكرر الراوى فى «المعذبون فى الأرض» ما قاله الناقد من قبله، خصوصًا عندما يقول الراوى:

«الشىء الذى أؤكده للقارئ هو أنى لم أختر ولم أكن أستطيع أن أختار أشخاص هذه القصة وأحداثها... بل أكاد أقطع بأنى لم أختر. ولم أكن أستطيع

أن أختار. أن أتخذ هذه القصة موضوعًا لهذا الحديث. وإنما هى التى اختارتنى لتصل من طريقى إلى القراء. ولست أستطيع أن أبين لذلك سببًا» [٨٢].

ولايتميز ما يقوله هذا الراوى - أخيرًا - عن طه حسين الناقد، بل عن طه حسين الذى يحدثنا - فى مفتتح «على هامش السيرة» قائلاً:

«ولست أن أخدع القراء عن نفسى ولا عن هذا الكتاب. فإنى لم أفكر فيه تفكيرًا. ولا قدرته تقديرًا. ولاتعمدت تأليفه وتصنيفه كما يتعمد المؤلفون. إنما دفعت إلى ذلك دفعًا. وأكرهت عليه إكراهًا. ورأيتنى أقرأ السيرة فتمتلئ بها نفسى. ويفيض بها قلبى. وينطق بها لسانى... فليس فى هذا الكتاب - إذن - تكلف ولاتصنع. ولا محاولة للإجادة ولا اجتناب للتقصير. وإنما هو صورة يسيرة طبيعية صادقة لبعض ما أجد من الشعور» [٨٣].

إن الأديب يتجاوب مع الناقد - فى هذا السياق - التجاوب الذى يستند إلى هذه «الصورة اليسيرة الطبيعية الصادقة من الشعور»، وبقدر ما يتحول كلاهما فيشبه الرجل الملهم «الذى يأتيه الوحى وهو لا يعرف كيف ولا من أين يأتيه»، ينفر كلاهما من «العقل»، خصوصًا عندما يصبح «القلب» بمثابة «المرآة»، التى تنعكس عليها «العواطف»، وكما يؤكد طه حسين - فى مفتتح «على هامش السيرة» - أن العقل «ليس كل شىء، وأن للناس ملكات أخرى ليست أقل حاجة إلى الغذاء والرضا من العقل» [٨٤]، فإن الراوى الذى ينطق بلسان الناقد يؤكد نفس الأمر[٨٥]، وإذا كان البطل النقيض، فى «حديث الأربعاء»، يهمس إلى قرينه قائلاً:

«صدقنى إن العقل الإنسانى يغر نفسه فتغتر. ويخدع نفسه فتنخدع. وهو مغرور حين يصدق. وهو مغرور حين يكذب. وهو مغرور فى حالى الشك واليقين جميعًا» [٨٦].

فإن شهر زاد، فى «أحلام شهر زاد»، تهمس فى إذن صاحبها ناصحة:

«عش بحسك وقلبك وضميرك. وتخفف من عقلك بين حين وحين. عش عيشة الإنسان الحى لاعيشة العالم الباحث. فإن للعالم الباحث وقعًا مقسومًا من حياة الناس. وما ينبغى أن تكون حياتهم كلها علمًا وبحثًا وتعليلاً وتحليلاً» [٨٧].

إن هذا النفور من «العقل» وإيثار«القلب» هو الذى ينتهى بالراوى والناقد إلى هذا الموقف الغريب، أما الراوى الذى يقص القصة فإنه ينفى عن نفسه هذه الصفة، وكأنه يتبرأ أو يتهرب من تبعاتها، خصوصًا عندما يشعر أن للقص قواعد لا بد أن تلتزم، أو يشعر بمطالب القارئ فى البحث عن قصة، «متسقة البناء ملتئمة الأجزاء»، فيقول للقارئ:

- «ولكنى لا أحاول أن أضع قصة فأخضعها لما ينبغى أن تخضع له القصة من أصول الفن كما رسمها كبار النقاد... ولو كنت أضع قصة لما التزمت إخضاعها لهذه الأصول. لأنى لا أؤمن بها. ولا أذعن لها. ولا أعترف بأن للنقاد مهما يكونوا أن يرسموا لى القواعد والقوانين مهما تكن... وإنما هو كلام يخطر لى فأمليه ثم أذيعه. فمن شاء أن يقرأه فليقرأه. ومن ضاق بقراءته فلينصرف عنه» (٨٨).

«إنى لا أضع قصة. وإنما أسوق حديثًا .وأضيف إلى ذلك أن الذين يسوقون الأحاديث لايقدمون بين يديها هذه المقدمات التى يبينون فيها الموطن والبيئة والأسرة والزمان والمكان. إلى آخر هذا الكلام الكثير الفارغ الذى يلهج به النقاد» (٨٩).

ولكن هذا الراوى نفسه هو الذى يعلمنا - فى مواضع أخرى - احترام «هذا الكلام الكثير الفارغ الذى يلهج به النقاد»، بل يؤكد ضرورة الالتزام بهذا الكلام:

«وإلا لبطلت قواعد الفن. ولفسد التاريخ الأدبى. ولذهب الأدباء بإنتاجهم الأدبى كل مذهب وسلكوا به كل سبيل. لايخضعون لأصل من الأصول. ولا يتقيدون بقانون من القوانين التى وضعها أرسطاطاليس وأسلافه وأخلافه ولم يفرغوا من وضعها إلى الآن» (٩٠).

هذا الموقف الغريب الذى يتخذه راوى قصص طه حسين هو نفس موقف طه حسين الناقد، خصوصًا عندما يسيطر القلب على العقل، ويعلن الناقد التنصل من كل ما يتصل بالتحقيق والتمحيص، أو البحث والتعليل، وعندئذ يقول:

- «أنا معلم يتكلف الأدب الخالص حين يستريح من التعليم، وحين يخلى بينه وبين الحياة، فلا يجد ما يعمل إلا أن يشعر ويتأثر. ويحاول أن يصور ما يجد من حس أو شعور» (٩١).

ـ «إنما ندع التحقيق والتمحيص للجامعيين فى جامعتهم، ونلتمس هذا الجمال الفنى الذى يعجب القلوب» (٩٢).

ـ «لا أريد أن أدرس المتنبى... فالذين يقرءون هذه الفصول لاينبغى أن يقرأوها على أنها علم. ولا على أنها نقد. ولاينبغى أنْ ينتظروا منها ما ينتظرون من كتب العلم والنقد. وإنما هى خواطر مرسلة تثيرها فى نفسى قراءة المتنبى.. قراءة متقطعة متفرقة. أقصد إليها أحيانًا لأنى أريدها. وأقصد إليها أحيانًا أخرى. لأن نفسى تنازعنى إلى كتاب من كتب الأدب الفرنسى فأعاندها وأمانعها وأكرهها على أن تسمع للمتنبى أو تتحدث إليه» (٩٣).

«إنى لا أقدم إليك كتابًا فى البحث العلمى عن أبى العلاء. ولا فى النقد الأدبى عن أبى العلاء... وإنما أتحدث إليك عن صديق لايرجى نفعه ولايتقى شره. ولايصدر المتحدث عنه إلا عن الحب المبرّأ من الرغب والرهب ومن الطمع والإشفاق أفتراك تكره مثل هذا الحديث؟ ألم تسأم هذه الأحاديث الكثيرة التى تمتلئ بالبحث العلمى والنقد الأدبى...؟ ألم يجهدك هذا السفر المتصل فى هذه الطريق الملتوية طريق البحث العلمى والنقد الأدبى؟ أليست فى حاجة إلى أن تعرّج على هذه الواحة الخضراء لتستريح لحظة فى ظل الحب النقى الكريم» (٩٤).

الهوامش

(١) بين هيكل وبينى، مجلتى ١٩٣٥، ص٧٣٢.
(٢) مع المتنبى، ص١٤٠.
(٣) تجديد ذكرى أبى العلاء، ص٢١٢.
(٤) المصدر السابق، ص ١٦٨.
(٥) مع أبى العلاء فى سجنه، ص٤٤ ـ ٤٥.
(٦) فصول فى الأدب والنقد، ص٧.
(٧) المصدر السابق، ص٧.
(٨) صوت أبى العلاء، ص ١٠ وستذكر صفحات بقية الاقتباسات فى المتن.
(٩) راجع: تجديد ذكرى أبى العلاء، ص ٨.
(١٠) ابن طباطبا العلوى، عيار الشعر، ص٧٨.
(١١) بين هيكل وبينى، مجلتى، مارس ١٩٣٥، ص٧٣٢.
(١٢) القزوينى، الإيضاح، ص٢١٢.
(١٣) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص١١ ـ ١٢.
(١٤) مع أبى العلاء فى سجنه، ص ١٨.
(١٥) حديث الأربعاء، ١/ ١٤٧ ـ ١٤٨.
(١٦) محمد حسين هيكل، فى أوقات الفراغ، ص١٧.
(١٧) تجديد ذكرى أبى العلاء، ص١٦٧ ـ ١٦٩.
(١٨) المصدر السابق، ص ١٢٠ ـ ١٢١.
(١٩) المصدر السابق، ص١٦٩.
(٢٠) من لغو الصيف، ص٨١.
(٢١) من بعيد، ص ١٥٠ ـ ١٥١.
(٢٢) المصدر السابق، ص ١٥١ ـ ١٥٢.
(٢٣) رحلة الربيع والصيف، ص ١٠٦.

(٢٤) المصدر السابق، ص١٧٧ ـ ١٧٨.

(٢٥) تجديد ذكرى أبى العلاء، ص١٢٠ ـ ١٢١.

(٢٦) المصدر السابق، ص ٢٠٦ ـ ٢٠٧.

(٢٧) مع زبى العلاء فى سجنه، ص١٠. وستذكر صفحات بقية الاقتباسات فى المتن.

(٢٨) قارن بما طرح من تزصيل لهذا الطراز الرمزى ن الكتابة فى:

Angus Flctcher. Allegory. The Teory of a Symbolic Mode. Cornell University press. New York. 1964.

(٢٩) صدر الجزء الأول من هذا الكُتاب عام ١٩٢٥، ويحتوى مقالات «القدماء والمحدثون» عن العصر العباسى الأول، التى نشرت فى جريدة «السياسة» من ٦ ديسمبر ١٩٢٢ إلى ٢٥ يونيو ١٩٢٤. وصدر الجزء الثانى عام ١٩٢٦ يحتوى مقالات «الغَزلون» فى العصر الأموى، التى نشرت فى جريدة «السياسة» من ٣ سبتمبر إلى ١٧ ديسمبر ١٩٢٤. وأعيد ترتيب أجزاء الكتاب حسب العصور، بعد نشر مقالات الشعر الجاهلى فى جريدة الجهاد من ٣٠ يناير إلى ٢٢ مايو ١٩٣٥، فخصص الجزء الأول للجاهلية والإسلام، وخصص الجزء الثانى للعصر العباسى، وانفرد الجزء الثالث بالعصر الحديث. وسنعتمد ـ فى الصفحات التالية ـ على الشكل الأخير، الذى صدر له طبعات كثيرة من دار المعارف بالقاهرة، وسأشير إلى أرقام الصفحات فى المتن، وكلها من الجزء الأول.

(٣٠) ونسمع:

ـ إنكم معشر المعلمين لتلحون على الشعر الجميل بالنقد والتحليل، حتى تذهبوا جماله ونضرته، وتردوه كلامًا كغيره من الكلام. (ص٥٠).

ـ إنى تركت الدرس العلمى للجامعة والجامعيين، وآثرت الحرية المطلقة فى الحديث، هذه الحرية التى لايقيدها شىء من هذه الأوضاع التى تخلقونها لأنفسكم، وتفرضونها عليها، فتجعل علمكم جافيًا خشنًا وغليظًا فجًا. (ص٩١).

ـ إنما ندع التحقيق والتمحيص للجامعيين فى جامعتهم، ونلتمس هذا الجمال الفنى الذى يعجب القلوب، ويلذ العقول، ويرد إلى النفوس أملاً بعد يأس. وابتهاجًا بعد اكتئاب، ونشاطًا بعد فتور؟ (ص١٤٧ ـ ١٤٨).

(٣١) راجع حديث الأربعاء ١/ ٤٩، ٥٨، ٨٨، ٩٦، ١٠٩، ١١٠،١١٥، ١٢١، ١٢٣، ١٦٥.

(٣٢) راجع مقالات مثل: «أطالب الحكومة المصرية» (الجهاد ١٩٣٤/٤/٤)، «عيسويات: وزير المعارف» (الوادى ١٩٣٤/٦/١٩)، «عيسويات: وزير التقاليد قوى عزيز» (الوادى ١٩٣٤/٧/١٧). وقارن بما كتبه طه حسين عن «وزير التقاليد» فى كتبه ـ من أدب التمثيل الغربى، فصول فى الأدب والنقد، مستقبل الثقافة فى مصر ـ مما يستحق بحثًا مستقلا.

(٣٣) راجع: نجاح عمر، طه حسين ـ أيام ومعارك، ص٦٧ ـ ٧٢، ١٤١ ـ ٢١١، خصوصًا القسم الخاص بالوثائق، وقارن بما ذكره حمدى السكوت ومارسدن جونز، طه حسين (أعلام

الأدب المعاصر فى مصر، الجزء الأول)؛ حيث بيلوجرافيا المقالات التى كتبه طه حسين فى فترة الأزمة، والأحاديث التى أدلى بها، والمقالات التى كتبت دفاعًا عنه أو هجومًا عليه.

(٣٤) لنتذكر - إزاء تهمة «الشذوذ» هذه - مايقوله البطل الراوى - فى «أحاديث الأربعاء» لصاحبه: «أنا أرى الشذوذ فيك وفى أصحابك» (حديث الأربعاء ٥٦/١).

(٣٥) راجع مجموع هذه التهم (الزائفة) فى : أنور الجندى، طه حسين: حياته وفكره فى ميزان الإسلام، دار الاعتصام، القاهرة ١٩٧٦. وقارن بتقليد للكتاب السابق فى: عبد المجيد عبد السلام المحتسب، طه حسين مفكرًا، دار إحياء التراث العربى، ١٩٧٨. وقارن باتهامات أخرى فى : محمود محمد شاكر، المتنبى، مطبعة المدنى. القاهرة ١٩٧٦، ويجيب محمد البهيمى: المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٧٨. وتستحق هذه الكتابات - فى تزامنها وتشابهها فى الأسس الفكرية - دراسة مستقلة، لا مجال لها فى هذه الدراسة.

(٣٦) هذا الارتباط السياسى الجديد بالوفد أصاب بالخلل الصداقات التقليدية لطه حسين مع قادة الأحرار الدستوريين - حماته السابقين - وأحدث فى هذه الصداقة صدعًا لافتًا. على أنه لاينبغى أن ننسى استقالة أحمد لطفى السيد من منصبه، كمدير للجامعة المصرية، احتجاجًا على نقل أستاذ (واحد) من أساتذتها. راجع نص خطاب الاستقالة فى القسم الخاص بالوثائق من كتاب نجاح عمر، طه حسين: أيام ومعارك.

(٣٧) راجع:فى الأدب الجاهلى، ص٦٢.

(٣٨) المصدر السابق، ص٦٤.

(٣٩) المصدر السابق، ص ٦٥.

(٤٠) من بعيد، ص ٢١٩.

(٤١) المصدر السابق، ص ٢٨١.

(٤٢) راجع: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨)، ص٢٠٢ - ٢٠٣ خصوصًا حين يقول: «كان الإحساس بالظلم الذى واجه طه حسين نتيجة للضجة والثورة التى واجهت بها البيئة كتابه «فى الشعر الجاهلى» هو الذى أعاد إلى ذاكرته صور الحرمان والظلم التى تعرض لها فى طفولته وصباه نتيجة لجهل بيئته، هذا الجهل الذى يواجهه من جديد فى رجولته. وكان كتاب الأيام تعبيرًا عن حرمانه فى طفولته وصباه من ناحية، واحتجاجًا على جهل بيئته من ناحية أخرى. ويتحكم فى هذا التعبير كبرياء المؤلف والأديب الذى من انتصر على حرمانه ورغبته فى أن يظل قويًا صلبًا فى مواجهة بيئته».

(٤٣) الحب الضائع، ص٨٢.

(٤٤) شجرة البؤس، ص٢٨١ ـ ٢٨٢.
(٤٥) ما وراء النهر، ص٣٣ ـ ٣٤.
(٤٦) من أدبنا المعاصر، ص٥٩ ـ ٦٠.
(٤٧) المعذبون فى الأرض، ص٩٧ ـ ٩٩.
(٤٨) ما وراء النهر، ص٤٨ ـ ٤٩.
(٤٩) الحب الضائع، ص ٧٦.
(٥٠) المعذبون فى الأرض، ص ٤٥.
(٥١) ما وراء النهر، ص ١٩ ـ ٢٠.
(٥٢) المصدر السابق، ص ٢٢.
(٥٣) المصدر السابق، ص ٢٧.
(٥٤) المصدر السابق، ص ٢٦ ـ ٢٧.
(٥٥)المصدر السابق، ص ٣٠.
(٥٦) المصدر السابق، ص ٨١.
(٥٧) المعذبون فى الأرض، ٦٩ ـ ٧٠.
(٥٨) ماوراء النهر، ص٤٤ ـ ٤٥.
(٥٩) حديث الأربعاء، ٣/ ٢١٧.
(٦٠) خواطر، ص٨٢.
(٦١) أحلام شهرزاد، ص٧١ ـ ٧٢.
(٦٢) فى الأدب الجاهلى، ص٣٧.
(٦٣) راجع، مع أبى العلاء فى سجنه، ص١٤٤ ـ ١٤٥.
(٦٤) خصام ونقد، ص ٥٨ ـ ٥٩.
(٦٥) ما وراء النهر، ص ٢٨ ـ ٢٩.
(٦٦) ألوان، ص٢٨٢.
(٦٧) الحب الضائع، ص٧٥.
(٦٨) المعذبون فى الأرض، ص ١٨.
(٦٩) ما وراء النهر، ٣٠ ـ ٣١.
(٧٠) الحب الضائع، ص٧٥.
(٧١) ما رواء النهر، ص ٢٩.
(٧٢) الحب الضائع، ص٩٩.
(٧٣) المصدر السابق، ص٧٨.
(٧٤) المعذبون فى الأرض، ص٤٧.

(٧٥) ما راء النهر، ص٧٠ ـ ٧١.

(٧٦) مع أبى العلاء فى سجنه، ص٢١١.

(٧٧) المعذبون فى الأرض، ص٢١.

(٧٨) مع أبى العلاء فى سجنه، ص٧.

(٧٩) مع المتنبى، ص٣٧٧.

(٨٠) من لغو الصيف، ص٨٢.

(٨١) حديث الأربعاء، ٣/٢١٧.

(٨٢) المعذبون فى الأرض، ص٩٧ ـ ٩٨.

(٨٣) على هامش السيرة، ص١٠.

(٨٤) المصدر السابق، ص١١.

(٨٥) راجع، الحب الضائع، ص١٢، والمعذبون فى الأرض، ص٢١.

(٨٦) حديث الأربعاء، ١/١٤٦.

(٨٧) أحلام شهر زاد، ص٧٢.

(٨٨) المعذبون فى الأرض، ص ١٨.

(٨٩) المصدر السابق، ص ٢٨.

(٩٠) ما وراء النهر، ص٢٠ ـ ٢١.

(٩١) مع أبى العلاء فى سجنه، ص ١٨.

(٩٢) حديث الأربعاء، ١/ ١٤٧ ـ ١٤٨.

(٩٣) مع المتنبى، ص ٩ ـ ١٠.

(٩٤) مع أبى العلاء فى سجنه، ص ٢٨.

٣ طبيعة الحديث النقدى

«أخذت نفسى بألا أخدعك فيما أكتب، وبأن أظهرك فى وقت واحد على نفس الكاتب الذى أحلله وعلى نفسى أنا أيضًا وقت التحليل. فأنا لا أنتقب أو أستتر حين أتحدث إليك، وإنما أظهر كما أنا، وأتحدث إليك صادقًا مخلصًا»

صوت باريس

من اللافت للانتباه أن يفر راوى القصة - عند طه حسين القاص - من القصة، وينفى صفة القص ليؤكد صفة الحديث، ومن اللافت للانتباه - أيضًا - أن يفر ناقد الأدب - عند طه حسين الناقد - من النقد، وينفى صفة الدرس ليؤكد صفة الحديث. ولكن هذا الأمر اللافت للانتباه يغدو أكثر قابلية للفهم عندما نقدر صفة «الحديث» بوصفها صفة تجمع بين الناقد والأديب وتوحد بينهما. وعندئذ يبدو «الحديث» فى الأدبين الإنشائى والوصفى قرين «خواطر مرسلة»، هى بمنزلة «لحظات» تثمرها صداقة متميزة، تصل بين الناقد والقارئ من ناحية، وبين راوى القصة وقارئها من ناحية ثانية. وبقدر ما يتحول الأدب إلى نقد فى هذه اللحظات، أو يتحول النقد إلى أدب، ينتسب كلاهما إلى انطباعية تتباعد بالراوى عن موضوعية القص، وتتباعد بالناقد عن موضوعية النقد، فيغدو نتاج كليهما نوعًا متميزًا من «الحديث»، لا يعنينا منه - فى هذا السياق - سوى «حديث الأصدقاء» فى مجال النقد.

١ - حديث الأصدقاء

إن العلاقة بين الناقد الانطباعى والعمل الأدبى علاقة وجدانية أساسًا. وهى ليست - بحال من الأحوال - شبيهة بتلك العلاقة شبه المحايدة، التى تربط بين دارس الأدب ونص متعين، أشبه ما يكون بالمادة المعطاة التى يتعامل معها العالم تجريبيًا، كما يكاد يذهب دارس معاصر مثل لوسيان جولدمان، وإنما هى علاقة وجدانية، أشبه بالعلاقة التى تنشأ بين الأصدقاء، بمعنى أنها علاقة تقوم على

لون من الحب، مصدره التعاطف، وعلى لون من التقارب، مصدره تجاوب تجربة العمل الأدبى مع تجربة الناقد. وتظل هذه العلاقة قائمة ما ظل قوامها باقيًا، وإلا فإنها تنقطع، كالعلاقة بين الأصدقاء، عندما يصبح التنافر هو الأساس، أو يصبح سوء الظن ـ أو سوء الطوية ـ هو القاعدة.

والعمل الأدبى الحق ـ من هذه الزاوية ـ صوت لنفس متميزة، هى نفس الأديب ومرآته الخاصة. ولقاء الناقد مع هذا العمل لقاء بين نفسين مؤتلفتين، يجمع بينهما التعاطف، وتصل بينهما حرية الإفضاء. ويزداد تعاطفهما قوة بهذه النجوى المتقطعة، أو الدائمة، التى يستمع معها الناقد إلى ما يحبه من العمل، ويفضى فيها العمل بما لديه إلى الناقد. وتتجلى هذه العلاقة ـ أوضح ما تكون ـ فى شكل «الحديث»، حيث يتحدث طرف ليستمع الآخر، أو العكس، أو يتبادل الطرفان «حديثًا» خاصًا، فى لحظة ـ أو «لحظات» ـ توحد متميزة، يخلُو فيها كل من الطرفين إلى الآخر ليفضى كل بما لديه. إن وعى الراوى ـ فى قصص طه حسين ـ بهذه الخاصية هو الذى جعله ينفى عن نفسه ـ أكثر من مرة ـ صفة «القص» ليؤكد صفة «الحديث». كما أن هذا الوعى نفسه هو الذى جعل طه حسين الناقد ينفى عن عمله ـ أكثر من مرة ـ صفة «الدرس» أو «النقد» ليؤكد صفة «الحديث»

«والحديث» الذى يقصد إليه كل من الراوى والناقد تواصل لغوى حر، يقوم على «الخواطر المرسلة» التى يتبادلها طرفان؛ ويتم فى «لحظات» أقرب إلى الخلوة والتوحد بين نفسين، حيث لا توجد قواعد محددة سلفًا لتوجيه مجرى الخواطر فى إرسالها؛ ويحدث بشكل طبيعى يتسم بالتلقائية والعفوية، دون أصول أو أعراف خارج إطار اللحظة أو اللحظات. وينطوى هذا التواصل الحر على خطاب يتيح الاتصال بين طرفين أو أكثر، ولكن الخطاب نفسه ـ مثل الموقف أو السياق ـ لا يتسم بالتحديد، بل بالمرونة، ولا يهدف إلى أداء وظيفة ثابتة، بل تتحول الوظيفة مع التحول الدائم لمجرى الخواطر المرسلة. وتتجاور وظائف متعددة للغة ـ فى هذا «الحديث» ـ تجاور الخاطرة التى تعبر عن انفعال مع الخاطرة التى تحمل معلومة، مع الخاطرة التى تقفز فوق الانفعال والمعلومة معًا، لتفضى إلى «لحظة» مغايرة.

وقد يبدأ «الحديث» ـ فى لحظة من هذه اللحظات ـ من نقطة بعينها، ولكنه لا يلتزمها التزامًا صارمًا، بل يمضى الحديث هينًا لينًا فى مسارب متعددة، قد لا يصل بينها رابط سوى الحالة الوجدانية المسيطرة على اللحظات التى يدور فيها الحديث. والاستطراد والتفريع[1] ـ بل الانقلاب المنطقى، أحيانًا، من فكرة إلى نقيضها ـ سمة أساسية لمثل هذه اللحظات التى يتوجه فيها الحديث فى كل اتجاه، ليصبح أقرب إلى «المسامرة الحرة» أو «أحاديث ما بعد العشاء» فيما يقول ناقد مثل ديفيد ديتشس[2]، أو أقرب إلى «الخواطر المرسلة» فيما يقول طه حسين نفسه.

على أن المهم فى «الحديث» ليس الاستطراد أو التفريع، وإنما التلقائية التى يتحرر فيها طرفان، والعفوية التى تتناجى معها نفسان، والتوحد الذى يصل بينهما ويفصل ما بينهما وبين الآخرين، وكأن كل طرف يقول للآخر ما قالته شهرزاد لشهريار الملك:

> «اسمع منى وتحدث إلى أو لا تسمع منى ولا تتحدث إلىَّ! فقد خلصت نفسك لى كما خلصت نفسى لك، فليفرغ كل منا لصاحبه، فقد غفل عنا كل شىء لأننا خرجنا من كل شىء وبعدنا عن كل شىء... المهم أن تتحدث نفسك إلى نفسى وأن يصل إلى نفسى حديث نفسك سواء أحمله إلىَّ الصوت أم انتهت به إلىَّ نجوى الضمير»[3].

وليس من المصادفة ـ مع هذا الوعى الذى أشير إليه عند الراوى والناقد ـ أن تحتل لفظة «الحديث» مكانًا أساسيًا فى عناوين كتب طه حسين. هناك «حديث الأربعاء» عن الأدب العربى القديم، وهناك «حديث الأحد» عن الأدب الأوروبى، خصوصًا الفرنسى. وقد جمع طه حسين مقالات الحديث الأول فى ثلاثة مجلدات تحمل نفس العنوان، وجمع بعض مقالات الحديث الثانى فى مجلدين بعنوان «لحظات». وهناك فضلاً عن «حديث الأربعاء» و «حديث الأحد» سلسلة من المقالات كتبها طه حسين، مثل: «حديث الخميس» و «حديث السبت» و «حديث اليوم» و ـ أخيرًا ـ «أحاديث رمضان»[4]، ولنضف إلى هذه المقالات كتابى طه حسين «من حديث الشعر والنثر» و «أحاديث» لتظهر أهمية لفظة «الحديث»

ودلالاتها. وإذا أضفنا إلى هذا كله عنوانى كتابين آخرين، مثل «كلمات» و «خواطر» تجلت لنا الأهمية التى يحتلها «الحديث»، من حيث صلته بالخواطر المرسلة من ناحية، وبالكلمات التى تدور فى لحظات متميزة من ناحية أخرى، بحيث تقترن الكلمات والخواطر بالصوت الذى يتردد فى الحديث، سواء أكان هذا الصوت «صوت باريس» أم «صوت أبى العلاء».

ولا يقتصر الأمر - فى هذا السياق - على مجرد التأثر بـ «أحاديث الاثنين» لسانت بيف، بل يتجاوزه ليصبح «الحديث» عنصرًا من العناصر التكوينية فى نقد طه حسين، بحيث يبدو «الحديث» - فى أغلب الأحوال - تجسيدًا لعلاقة صحبة فى «لحظات» أقرب إلى التوحد والخلوة إلى آخر. ولذلك كان طه حسين الناقد يرى أن تعامله مع الأعمال الأدبية «إنما يصور لحظات من حياته قد شغل فيها بلحظات من حياة الشاعر أو الأديب الذى عنى بدرسه»[٥]. والأساس فى هذه «اللحظات» هو صحبة الأصدقاء، تلك الصحبة التى يتحدث فيها صديق مع آخر، كى يعود هذا الصديق ليتحدث إلى القارئ - الصديق اللاحق - عن هذه اللحظات، قائلاً له - منذ البداية:

> «أخذت نفسى بألا أخدعك فيما أكتب، وبأن أظهرك فى وقت واحد على نفس الكاتب الذى أحلله وعلى نفسى أنا أيضًا وقت التحليل، فأنا لا أنتقب أو أستتر حين أتحدث إليك. وإنما أظهر كما أنا»[٦].

والعملية التى يقوم بها الناقد - على هذا النحو - عملية «حديث» مزدوجة، يتحدث فيها الناقد - أولاً - مع الأديب، من خلال عمله أو حوله، ويتحدث فيها الناقد - ثانيًا - عن الأديب إلى القراء. وبين هذا «الحديث مع» و «الحديث إلى» تتحرك العملية النقدية، فى دائرة علاقة الصداقة التى تصل - أولاً - بين الناقد والأديب، وتصل - ثانيًا - بين الناقد والقارئ.

وليس يكفى - فى إطار «الحديث مع» - أن نتذكر عنوان كتاب مثل «مع المتنبى»، أو عنوان كتاب آخر مثل «مع أبى العلاء فى سجنه»، بل نتجاوز العنوان إلى داخل الكتابين حيث يعلن طه حسين - فى الكتاب الأول - أنه لا يريد درسًا ولا بحثًا للمتنبى، وإنما يريد «صحبة ومرافقة ليس غير»[٧]، أو يعترف - فى الكتاب الثانى

ـ قائلاً: «أحب أبا العلاء وأريد أن أتحدث عنه حديث الصديق»[٨]، أو يقول ـ فى كتاب ثالث ـ «أنا أحب أبا العلاء وأكلف به وأحب التحدث عنه والتحدث إليه»[٩].

وإذا كان «الحديث مع» الأديب يتم فى إطار من العفوية والتلقائية فإن «الحديث إلى» القارئ لا يخرج عن هذا الإطار، ذلك لأن كلا الحديثين وجهان لعملية واحدة. ويوضح لنا طه حسين طبيعة هذا «الحديث إلى» عندما يحدد علاقته بالقارئ على النحو التالى:

«لا أتملق القارئ ولا أترضاه ولا أبتغى إليه الوسيلة. وإنما أعطيه ما عندى وأتحدث إليه بما يخطر لى. وأسير معه سيرتى مع ذوى خاصتى الذين ألقاهم مصبحًا وممسيًا. والذين لا أسألهم فيما يريدون أن أتحدث إليهم ولا يسألوننى فيما أريد أن يتحدثوا إلى. وإنما هى الحياة تجرى بينى وبينهم سهلة سمحة يسيرة. تضطرنا إلى أن نحياها كما تضطرنا إلى أن نتبادل فيها الرأى ونذير فيها الحديث»[١٠].

وبقدر ما يصحب طه حسين صديقه الأديب زمنًا، يطول أو يقصر، ليتحدث فيه معه، فإنه يصحب صديقه القارئ زمنًا آخر، يطول أو يقصر، يحدثه فيه عن صديقه الأول. وقد ينبه طه حسين القارئ ـ كما فى حالة المتنبى ـ إلى أن حديثه إنما هو «خواطر مرسلة تثيرها فى نفسى قراءة المتنبى فى قرية من قرى الألب فى فرنسا»[١١]، أو يقول طه حسين للقارئ ـ كما فى حالة أبى العلاء ـ ما قاله ڤاليرى عن ديجا الرسام: «لن يكون هذا إلا نحوًا من حديث النفس تعرض فيه كما تريد ذكرياتى والآراء المختلفة التى كونتها لنفسى فى شخص ممتاز»[١٢]. وينبه طه حسين ـ فى هذا السياق ـ إلى طبيعة علاقته ـ كناقد ـ بالمؤلفين، فى أقوال من قبيل: «أحب... أن أرى أشخاص المؤلفين وأن أتحدث إليهم وأستمع لهم»[١٣]، أو يصف طبيعة استجابته النقدية إلى أعمالهم التى يحبها، فى عبارات من مثل. «لم أفكر فى قصص ولا فى وصف ولا فى أشخاص ولا فى حوار، وإنما رأيت نفسًا عذبة تتحدث إلىَّ حديثًا عذبًا فأغرقت فى الاستماع لهذا الحديث»[١٤]. وبقدر ما يحدد طه حسين ـ فى هذا السياق ـ «القصة» على أنها «أشبه شىء بحديث يقصه صديق فى غير تكلف ولا تأنق»[١٥]، أو يحددها على

أنها «حديث صديق هو الكاتب إلى صديق هو القارئ»[١٦]، يحدد طه حسين «الشعر» بنفس الصفة، ليصبح زهير الشاعر الجاهلى ـ مثلاً ـ «شاعر قومه وهو يتحدث عنهم ويتحدث إليهم»[١٧].

وبقدر ما ينبه طه حسين القارئ إلى أن حديث الأصدقاء يصدر «عن القلب الذى يحب ويعطف ويرحم» فإنه يحرص على أن يسير مع هذا القارئ سيرته مع ذوى خاصته، فيصف له مشاعرهُ الخاصة فى تلقائية تامة، أو يحدثه عن مرضه مثلاً[١٨]، أو يصف له موضعه ووضعه على هذا النحو اللافت:

«أبدأ هذا الحديث الذى أستأنفه عن لزوميات أبى العلاء فى آخر ساعة من ساعات النهار. وأول ساعة من ساعات الليل. وفى يوم من أيام الصيف الفرنسى...»

ولكن علاقة الصداقة التى تربط بين الناقد والأديب، والتى تحدد الخصائص الأساسية لـ «الحديث مع»، علاقة من نوع خاص؛ أعنى أنها علاقة قد ينصح فيها الصديق صديقه حينًا فلا ينبئه إلا بالحق، ولكنه يخفض له ـ فى أغلب الأحوال ـ جناح التعاطف، متيحًا له أن يتخفف مما لديه، ليشترك كلاهما فى نجوى مريحة، قد لا ينطق فيها سوى صوت واحد. ولذلك يبدو «الحديث» ـ فى هذه الصداقة ـ أقرب إلى «حديث الإفضاء» منه إلى حديث الحوار، كما أن «الصداقة» أو «الصحبة»، التى يدور على أساسها هذا الحديث، ليست صداقة الحوار التى تجمع بين طرفين متساويين فاعلين، لتحفظ لكل منهما استقلاله، فى الوقت نفسه الذى تعدل من كليهما، وإنما هى صداقة الإفضاء التى تقوم على صوت واحد، يستريح صاحبه عندما يفضى بما لديه إلى الطرف الآخر.

وعندما يستمع المفضى ـ فى هذا اللون من «الحديث» أو هذا النوع من «الصداقة». إلى صوت الطرف الآخر فإنه لا يتقبل منه ـ فى حقيقة الأمر ـ سوى ما يتناسب مع ما لديه. ولا ينصت إلا إلى ما يمكن أن يكون باعثًا له على مضيه فى الإفضاء. ولذلك يتحول العمل الأدبى ليصبح «مرآة» للناقد، خصوصًا حين يجد الناقد ـ فى الحديث مع العمل ـ بعض ما يعكس ما فى داخله. بنفس الطريقة التى يتحول فيها الصديق المستمع إلى مجرد مرآة لمشاعر الصديق

المتكلم. وكما يتحول الصديق المستمع إلى طرف سالب. تكون مهمته إراحة الصديق المتكلم، بمجرد الإنصات إلى إفضائه، بدل أن يواجه معه ـ بالحوار ـ هذا الذى يدفعه إلى الإفضاء والبوح، يتحول العمل الأدبى إلى طرف سالب، يعكس صوت الناقد، مثلما تعكس المرآة ما يقابلها من صور.

ولعل قناعة طه حسين ـ الناقد ـ بهذه الصداقة السلبية هى التى جعلته يلح على جانب من قيمة الأدب يرجع إلى ما يجده القارئ من صدى لنفسه فى الأعمال الأدبية. لقد كانت هذه القناعة ـ على الأقل ـ السبب فى إعجاب طه حسين برواية «زنوبيا» لمحمد فريد أبى حديد. ذلك أننا نرى فى هذه الرواية «كثيرًا من عواطفنا، وكثيرًا من أهوائنا، وكثيرًا من نقائصنا»(١٩). كما كانت هذه القناعة وراء ما قاله طه حسين لقارئه، من قبيل: إنك ستجد فى هذه القصة أو تلك لونًا من الصراع «يكون جزءًا من فطرتك وحياتك، أو هو كل فطرتك وحياتك»(٢٠)، حيث «تجد نفسك وعواطفك وحياتك ممثلة... من كل الوجوه أو من بعضها»(٢١)، وحيث يبدو الكاتب وكأنه «يمثل نفسك كما هى، ويمثل لك نفسك كما تحب أنت أن تكون»(٢٢).

ولن يطلب الناقد ـ فى هذا «الحديث مع» العمل الأدبى ـ صحبة الحوار المتكافئة، بل صحبة الإفضاء، فارضًا على العمل الأدبى ـ فى غير مرة ـ أن يسمع له، أو يحدثه عما يراه. ولن يتأثر الناقد من هذا العمل إلا بالأشياء التى هو متأثر بها فعلاً قبل أن تبدأ لحظات الصحبة، أو قبل أن تبدأ عملية الحديث مع العمل. ولذلك تتحول العلاقة بين العمل الأدبى والناقد ـ ومن ثم القارئ ـ إلى علاقة سالبة، تبدأ من تلاقى الدائرة الوجدانية للعمل الأدبى مع الدائرة الوجدانية للناقد، عند نقطة بعينها، قد تكون موجودة فى العمل، وقد تكون مرتبطة بجزئية من جزئياته، وقد تكون مفروضة على العمل منذ بداية الحديث معه؛ فالمهم أن تتجاوب تجارب الناقد مع تجربة العمل، لتصبح تجربة العمل صدى لتجربة الناقد، أو عنصرًا موازيًا، أو متممًا، لا يتنافر مع إطار جاهز لتجارب موجودة سلفًا، بحيث تصبح جدة التجربة التى يطرحها العمل قرينة الزوايا الجديدة التى يتبدى بها شىء ثابت، موجود سلفًا. ولولا هذا التجاوب بين

إطار قبلى جاهز وعناصر جديدة. تعكس هذا الإطار. أو تجد لها مكانًا فيه. لما أمكن للعمل أن ينال تعاطف الناقد. ولما أمكن أن يتم - أصلاً - «الحديث مع» العمل الأدبى.

إن تعاطف الناقد مع العمل - بهذا المعنى - قرين الحب الذى يستشعره الصديق إزاء صديقه الذى يعينه على الإفضاء. أعنى أن التعاطف مرتبط بما يمكن أن يكون فى العمل نفسه من صدى لما عاناه أو يعانيه الناقد. فبمثل هذا الارتباط يتحقق التجاوب بين الناقد والعمل. ويتأثر الناقد بما يسمى «صدق اللهجة» فى العمل. وهو تعبير يشير إلى صدور ما فى العمل عن قلب يحمل ما يحمله قلب الناقد. أو عن قلب يعانى ما يعانيه الناقد.

ولن يختلف ما يؤكده طه حسين للقارئ - فى هذا السياق - عندما قال: «أنت تعلم أن الشرط الأساسى للإعجاب بقصة... هو أن تستطيع فهم أشخاص القصة وتتمثل نفسك بينهم وحياتك فى حياتهم[٢٣]. عما كان يقصده ميخائيل نعيمة بقوله: «ومتى طالعت وجدك أيها القارئ فى بيت من الشعر فقل إن صاحبه شاعر»[٢٤]. إن كلا القولين يرتبط بهذه الراحة التى يجدها الأصدقاء فى «حديث الإفضاء». تلك الراحة التى تتحقق عندما ينعكس ما فى العمل الأدبى ليصبح صدى لما فى داخل الناقد. بحيث يصبح حديث الناقد إلى العمل أو عنه أقرب إلى الحديث مع النفس.

وما أسهل أن ينزلق الناقد - والأمر كذلك - إلى «الحديث مع» العمل الأدبى عن مشكلاته الذاتية. الخاصة أو العامة. كما رأينا فى الفصل السابق. وما أسهل أن ينزلق الناقد - فضلاً عما سبق أن أشرنا إليه - إلى استغلال العمل الأدبى للحديث عن بعض شجونه السياسية. لتصبح أبيات المتنبى - مثلاً - ذريعة للحديث عما هو خليق «أن يتمثله المصريون فى عصرهم الحديث هذا كلما أتيح لهم الائتلاف بعد الاختلاف. والاتفاق بعد الافتراق»[٢٥]، أو ذريعة للحديث عن أخلاق المصريين المحدثين. عندما يقعون فريسة للإذعان أو الخنوع السياسى. وعندما ينحرف طه حسين بعيدًا عن النص تحت وطأة انفعاله بهذا الخنوع السياسى للمصريين المحدثين. يتوقف عند بيت المتنبى:

نـامت نواطيـر مصـر عـن ثعـالبها   فقد بشمــن ومــا تفنـى العناقيــد

فيـجعل من البـيت وسيـلة للـحديث إلى القـارئ عن همـومه السـيـاسـيـة، فى تداعيات شجية من قبيل:

«ولـست أعرف أصدق فى مصر ولا أبرع فى تصويرها من هذا البيت... وما أرى إلا أن المتنبى قد ألهم البلاغة والحكمة حقًا، حين وفق لهذا البيت الذى يختصر لونًا من حياة مصر. منذ ابعد عهودها بالتاريخ إلى هذا العهد الذى نحيا فيه. ولو أن التاريخ أراد أن يحصى الثعالب التى عدت على مصر وأموالها. فأخذت منها مالم أطاقت وما لم تطق حتى أدركها البشم وما هو فوق البشم. ونواطيرها نائمة، وقادتها غافلون. وأموالها مع ذلك لا تفنى ولا تنفد. ودول الثعالب يتلو بعضها بعضًا. ويقفو بعضها إثر بعض، أقول لو أراد التاريخ إحصاء هذه الثعالب لما استطاع. ولست أدرى: أيأتى يوم يكذب فيه هذا البيت من شعر المتنبى. فلا تنام نواطير مصر. ولا تبشم الثعالب فيها. ولا يعدو الماكرون الغادرون على أهلها الآمنين الغافلين؟!»(٢٦).

وقد يكون ـ فى هذا الإفضاء الشاجى ـ بعض ما يثير وجدان القارئ المصرى، فى أيام طه حسين أو فى أيامنا، ولكن البيت نفسه يختفى وتختفى علاقاته بالقصيدة، ويصبح مثيرًا لإفضاء مرتبط بالهم السياسى عند الناقد، تمامًا مثلما ارتبط عنوان مسرحية «الغربان» لهنرى بك بهذه الهموم، فقال الناقد:

«لست أعرف عنوان قصة تمثيلية أشد من هذه القصة صدقًا، وأكثر منها تأثيرًا فى النفس. وأبدع فى تصوير لون من ألوان الحياة المحزنة التى نراها»(٢٧).

وإذا كان الهم السياسى المسيطر على هذا الإفضاء يتيح للناقد أن يقول عن مسرحية هنرى بك: «كأن الكاتب لم يضعها لفرنسا وإنما وضعها لمصر»(٢٨) فإن هذا الهم نفسه هو الذى يدفع الناقد نفسه ـ فى الحديث مع مسرحية «الرقص فى نصف الليل» للكاتب الفرنسى شارل ميرى ـ إلى الحديث عن «الديمقراطية» فى مصر، وعن أعضاء «البرلمان» فى مصر، فتختفى المسرحية ليسمع القارئ:

«آه! فقد أحب أن يقرأ المصريون أناتول فرانس وغيره من الكتاب. فقد أحب أن يقرأوا الفونس دوديه ولا سيما قصته نومار ومستان. فقد أحب أن يقرأوا الكونت دى فوجيه. ولا سيما قصته المشهورة التى هى آية من آيات البيان. وهى

حديث الموتى. فقد أحب أن يقرأوا موباسان. فقد أحب أن يقرأوا الكتاب الفرنسيين جميعاً. ليعرفوا كيف يعبث الكتاب الفرنسيون فى قصصهم الروائية والتمثيلية بأعضاء المجالس النيابية وبالوزراء ورؤساء الوزراء. بل برؤساء الجمهورية. بل بأعضاء المجامع العلمية. فقد أحب أن يقرأ المصريون هذه الكتب ليعلموا أن البرلمانات والحكومات والمجامع العلمية والهيئات السياسية فى أوروبا ليست سكراً يخاف عليه أن يذوب أمام النقد. فيبالغ فى حمايته والاحتياط له. ولكنى بعدت عن القصة التى أنا بإزائها. وأنا معذور فى هذا الاستطراد. فقد اضطررت إليه اضطراراً. لأن فى هذه القصة عبثاً بأعضاء البرلمان الفرنسى. ولنقد أعضاء البرلمان قضية فى مصر(٢٩).

٢ ـ الأنا الطاغية

إن الحديث النقدى ـ على هذا النحو ـ حديث يصدر عن صداقة تصل بين أطراف ثلاثة: أولها الناقد الذى يتحدث، وثانيها العمل الأدبى ـ أو الأديب ـ الذى يتحدث معه الناقد أو عنه، وثالثها القارئ الذى يتحدث إليه الناقد. وإذا كان الوضع المتوسط للناقد، فى هذه الصداقة، يتيح له الحديث مع الأديب أو العمل الأدبى، وعنهما فى الوقت نفسه، فإن هذا الوضع نفسه هو الذى يتيح له أن يصل بين العمل والأديب من ناحية، والقارئ من ناحية ثانية، فى علاقة محددة، تمكنه من أن يتحدث إلى الجميع وعنهم. ولكن لأن الصداقة التى تصل بين هذه الأطراف تعتمد على الإفضاء أكثر مما تعتمد على الحوار، فإن هذه الصداقة تحوّل العلاقة بين الأطراف إلى علاقة غير متكافئة؛ أعنى علاقة يختل فيها التوازن بين الأطراف من ناحية، ويسيطر فيها طرف على بقية الأطراف من ناحية ثانية.

وفى هذه العلاقة غير المتكافئة، لا تبدو ذات الناقد وكأنها ذات تتوسط بين طرفين لتصل بينهما، وتمكن كليهما من الحوار المتكافئ مع الآخر، أو تمكن ثانيهما ـ القارئ ـ من التعرف على الخاصية النوعية للأول، بل تبدو ذات الناقد ـ فى سياقات كثيرة ـ ذاتًا تفصل بين الطرفين وتلغى فعاليتهما المستقلة، خصوصًا عندما تتحدث هذه الذات عن نفسها أكثر مما تتحدث إلى الطرفين.

وبقدر ما يلغى «الإفضاء» إمكانية الحوار بين الأطراف، فإنه يحول الحديث نفسه إلى نجوى متقطعة أو متواصلة، يعلو فيها صوت واحد طاغٍ، متكرر الرجع، يفرض «أنا» ثابتة، هى «أنا» الناقد. وليس من قبيل المصادفة أن يسيطر ضمير المتكلم على الحديث النقدى، عند طه حسين، فيحتل مكان الصدارة، لا يكاد يدنو منه سوى ضمير المخاطب، الذى قد يحتل المرتبة الثانية، لكنه يظل ضميرًا مذعنًا، تابعًا، سالبًا. إن صوت الناقد - فى هذا السياق - يصدر عن «أنا» تتوجه إلى «أنت» لها أن تقبل أو ترفض، لكن عليها أن تسمع أولاً. وبين هذه «الأنا» الطاغية التى تتحدث، وتلك الـ «أنت» المذعنة التى تسمع، يختفى الـ «هو»، أعنى العمل الأدبى الغائب - أو الأديب - الذى يفترض أن يدور حوله الحديث النقدى كله.

هكذا يتحدث طه حسين - إلى القارئ - عن عبيد اللّه بن قيس الرقيات قائلاً: «وأنا أحب أن تقرأ أخبار هذا الشاعر فى كتاب أبى الفرج فستشعر بشىء شعرت به أنا، وهو أنه حلو النفس، خفيف الروح، عذب الشعر»[٣٠]، أو يتحدث - عن شخصية المتنبى فى صباه - إلى القارئ بقوله: «والذى يعنينى ويجب أن يعنيك هو أن شعور المتنبى الصبى بهذه الضعة، أو بهذا الضعف من ناحية أسرته وأهله الأدنين، قد كان هو العنصر الأول الذى أثّر فى شخصية المتنبى وبغض إليه الناس»[٣١]، أو يتحدث عن شعر المتنبى نفسه فى عبارات من قبيل: «ولكنى أقف من هذه القصيدة عند هذين البيتين اللذين يصل فيهما المتنبى إلى قصيدة تعجبنى، ولعلها تعجبك، وهما قوله[٣٢]:

ويوم وصلناه بليل كأنما | على أفقه من برقه حلل حمر
وليل وصلناه بيوم كأنما | على متنه من دجنه حلل خضر

ومن الواضح أن ضمير المتكلم هو الضمير الطاغى فى كل هذه النماذج الثلاثة، أما ضمير المخاطب فهو قرين مستمع سلبى، عليه أن يسمع لعله يشاركك فى الإعجاب، لكنه - فى كل الأحوال - يجب أن يشعر بما يشعر به الناقد. وليس من الضرورى أن يتساءل هذا المستمع عن سلامة المفارقة التى تجعل «من أخبار

هذا الشاعر فى كتاب» دليلاً على أنه «عذب الشعر»، أو أن يتساءل عن سلامة التحليل الذى أدى إلى ما يشبه اليقين عن «شعور المتنبى بهذه الضعة»، أو يتساءل - أخيرًا - عن البيتين اللذين يقتطعان من قصيدة ليصبحا - وحدهما - قصيدة تعجب. ليس من الضرورى أن يتساءل المستمع عن هذا كله، بل عليه أن يستمع، ومن ثم يشعر ويعنى ويعجب، دون أن يتميز شعوره عن إعجابه إلا من حيث هما استجابة مرهونة بضمير المتكلِّم الطاغى لهذه الأنا.

وعلاقة هذه الأنا الطاغية للناقد بالقارئ علاقة تستحق التأمل، ذلك لأنها علاقة تنطوى على مفارقة لافتة. وتبدأ هذه العلاقة بطغيان (الأنا) التى تواجه (الأنت) لتفرض عليها الإذعان. ولا يخامر الناقد - فى هذه الحالة - أى شك فى أن القارئ سامع مجيب مطيع، يعجب بما يعجب به الناقد. أو يرى الأعمال الأدبية بعينيه. ويسمع القارئ عندئذ - شيئًا من قبيل:

> «لم أحدثك عن هذه الراهبة البائسة السعيدة إلا لأن حديثها أعجبنى وراقنى وأثر فى نفسى أبلغ التأثير»(٣٣).

> «لست أتردد فى الرضا عن هذه القصيدة والحب والإعجاب بها. ولست أكره أن تشاركنى فى هذا الرأى وأن تشاطرنى فى هذا الحب وهذا الإعجاب»(٣٤).

لكن هذه العلاقة بين الأنا الطاغية للناقد والأنا المذعنة للقارئ تتجلى - فى أحيان أخرى - على نحو مخالف، خصوصًا عندما يستشعر الناقد إمكانية تأبى القارئ على ما تفرضه الأنا الطاغية. وقد يلجأ الناقد إلى تأكيد إعجابه بالعمل الذى قرأه، أو الحديث عن الفتنة التى تتجاوز الإعجاب، أو الإشارة إلى أنه قرأ العمل - على غير عادته - أكثر من مرة - وعندئذ يخاطب الناقد القارئ فى عبارات من قبيل:

«لست أدرى أتعجبك هذه القصة! ولكنى أعلم أنها أعجبتنى. وربما كان لفظ الإعجاب دون ما أريد أن أقول. أعلم أنى فتنت بها فقرأتها مرتين. وقلما أقرأ القصة مرتين. أعجبتنى هذه القصة وأنا مع ذلك أشك فى أنها ستعجبك»(٣٥).

ولكن هذا الشك الذى يخامر الناقد فى إذعان القارئ له. لا يقلل من حدة (الأنا) الطاغية فى حديثه، بل على العكس، قد تتصاعد درجة طغيان الأنا، فيتحدث الناقد حديثًا لا يقل عنصر الثقة فيه عن الاستفزاز، من مثل:

«أخشى ألا تعجبك هذه القصة. وليس يدهشنى ألا تعجبك... ومع ذلك فأنا أريد أن تعجبك هذه القصة. وأريد أن تؤثر فيك هذه القصة»(٣٦).

وقد يختفى الاستفزاز أو الثقة، فى الحديث بين الناقد والقارئ لتحل محلهما مراوغة من الناقد لإثارة تعاطف القارئ إزاء العمل الذى يتحدث عنه الناقد، وجذب القارئ - من ثم - إلى منطقة الإذعان، وذلك بالتقليل من درجة الثقة التى تعلنها الأنا. وعندئذ يبدو صوت الناقد - فى الحديث - أكثر تواضعًا، يستبدل بالثقة والاستفزاز التمنى والرجاء، ويستبدل بالحزم الظن، فيقول للقارئ:

«هى قصة أعجبتنى وأظن أنها ستعجبك. بل أتمنى أن تعجبك»(٣٧).

«أشعر أيضًا بشىء من الخوف لأنى أحس أنى سأتورط فى تقصير شديد عن أن أبعث فى نفسك مثل ما بعث الكاتب فى نفسى من الراحة والرضا والاجتهاد»(٣٨).

«ولست أطلب إليك إلا شيئًا واحدًا هو أن تعذرنى إذا لم أبلغ رضاك»(٣٩).

ولكن مثل هذه المحاولة المراوغة لا تخفى - حتى فى حالة التواضع والرجاء - طغيان «أنا» الناقد، وحرصها الدائم على أن ينجذب القارئ إلى المشاركة فى مشاعرها الذاتية إزاء الأعمال التى تعجب بها. ولعل هذا هو السبب فى إضفاء الأنا على حديثها طابعًا تخييليًا. يعدى بالمتلقى إلى فعل أو انفعال إزاء العمل الأدبى، على نحو يحس فيه القارئ ما يحسه الناقد. وإذا أردنا نموذجًا على ذلك فمن الممكن التوقف عند الأبيات اللافتة التى قالها المتنبى - فيما يقول الرواة - حين مرّ بقنسّرين فسمع زئير الأسد. والأبيات لافتة لما فيها من حوار بين شاعر متوحد وأسد الفراديس:

أجارك يا أسد الفراديس مكرم ... فتسكن نفسى أم مهان فمسلم

ورائى وقدامى عداة كثيرة ... أحاذر من لص ومنك ومنهم

فهل لك فى حلفى على ما أريده ... فإنى بأسباب المعيشة أعلم

إذن لأتاك الرزق من كل وجهة ... وأثريت مما تغنمين وأغنم

ولقد كان من الممكن أن يلتفت طه حسين إلى التجاوب السياقى الذى يصل بين هذه الأبيات وغيرها من شعر المتنبى من ناحية، ويصلها بغيرها من الشعر العربى السابق عليها من ناحية ثانية، ليحدد من خلال هذا التجاوب أبعاد دلالة الأبيات. ولكن طه حسين لا يلتفت - فيما يتصل بهذا التجاوب - إلا إلى أن الأبيات «لا تخلو من تأثر بما سبق إليه الشعراء القدماء، ولا سيما امرؤ القيس والفرزدق من مناجاة الذئاب والأسود». ولا يلاحظ الناقد أن الشاعرين اللذين يحيل إليهما لم يتحدثا عن «الأُسود»، إذ ليس هذا ما يعنيه فى المحل الأول، لأنه معنى - أساسًا - بمشاعره الأولية الخاصة إزاء الأبيات. ولذلك تنفصل الأبيات عن سياقها انفصالاً يحوّلها إلى مثير يدعم استرسال الأنا فى خواطرها، فيبعثها على التخيّل والتخييل معًا، ليتجه حديثها إلى القارئ الوجهة التالية:

«هل أحسست فى البيت الثانى ما أحسه أنا من امتلاء قلب الشاعر بالوحدة والعزلة والفراغ. إن صح أن تمتلئ القلوب بهذه الأشياء؟ وهل رأيت الغنى كما أراه فى هذا البيت وحيداً شريداً فى فضاء الأرض الواسع. وقد اطبقت عليه ظلمة الليل العريض. وقد انصرف الغنى عن عدو وهو مقبل على عدو. وهو يسمع زئير الأسد ويكاد يسمع خُطى قطاع الطريق. ويكاد يرى أشخاص هؤلاء اللصوص الذين يأخذون السبيل على المجتمعين. فكيف بهذا الشريد الطريد؟. وهل أحسست فى هذين البيتين الأخيرين ما أحسه أنا من هذا الندم اللاذع والحسرة الممضة. ومن حزن الفتى؛ لأنه لم يجد بين الناس من يعينه على تحقيق آماله. فإذا هو يود لو وجده بين هذه الأُسود الزائرة الكاسرة؟ أسمعت الأُسود لغناء هذا الحزن؟ لست أدرى ولكن المحقق أنها لم تحفل به ولم تستجب له. ولم تمض بينها وبينه هذا الحلف الذى كان يتمناه عليها. وحسبه أنها قد تركت له طريقه لم تعرض له ولم تعتد عليه»(٤٠).

ودلالة ضمير المتكلم المنفصل (أنا) - فى مثل هذا السياق - دلالة بارزة، ذلك لأنها تشى بمصدر التفسير النقدى وعلته، مثلما تكشف عن طبيعة الحكْم النقدى وأداته، أعنى أن (أنا) الناقد لا ترد القارئ - فى مثل هذه النماذج - إلى مجموعة من المعايير الموضوعية تتجاوزها معًا، فترتبط بنظام مستقل للقيمة، يلتقى فيه القارئ والناقد بعيدًا عن ذاتهما التطبيقية وبعيداً عن التقلبات العارضة لمزاجهما، وإنما ترد هذه الأنا القارئ إلى نفسها فحسب، حيث يصبح إطارها

الذاتى الخالص هو المجال الآنى الذى يدور فيه التفسير والحكم، وجودًا أو عدمًا. ولا تتوسل هذه (الأنا) بالتحليل - فى هذا السياق -، بل تعتمد على الصدى الشعورى الذى تخلفه الأبيات فى وجدانها. ولا تلح هذه (الأنا) على تشريح الأبيات من حيث علاقاتها الداخلية أو الخارجية، بل تلح على استبطان عفوى لمشاعرها، ليتحول الاستبطان إلى ما يشبه إحساس المتخيل الذى يوحّد بين تجربته الآنية وبعض ما تثيره الأبيات؛ فيضيّق من دلالة الأبيات بقدر ما يوسّع من مجال الحديث لنفسه وعن نفسه، ولهذا السبب تصبح الإحالة - فى الحكم - إحالة ذاتية، ويضيق مدى الإشارة المرجعية - فى التفسير - فتلتصق بالمجال الذاتى لمشاعر الأنا، بدل أن تعتمد على النص الذى يظل غائبًا وصامتًا فى آن.

ومن هذا المنظور تبدو الصيغة اللغوية «أما أنا» صيغة دالة، خصوصًا عندما تتكرر على هذا النحو اللافت:

«أما أنا فيعجبنى جداً تصويره لهذه الديار وقد خلت من أهلها»[٤١].

«أما أنا فأرى أنه من أروع ما قال الناس. لا فى العربية وحدها. بل فى غيرها من اللغات أيضاً»[٤٢].

«أما أنا فأرى فى هذا شعراً جميلاً رائعاً. وأنا أعلم أن الشعراء قد أكثروا فى هذا المعنى. ولكنى أحب سذاجة الشاعر فى تصويره وبعده عن التكلف فى عرضه وأحب هذه الحياة التى يبعثها»[٤٣].

«أما أنا فلا أرى من هذا شيئاً»[٤٤].

«أما أنا فلا أرى فى هذا الكلام جمالاً ولا حسناً»[٤٥].

«أما أنا فلا أرى فى هذا التشبيه إلا إغراباً ينتهى إلى السماجة»[٤٦].

«أما أنا فمفتون بهذين البيتين إلى غير حد»[٤٧].

«قد يكون من الناس من يميل إلى هذا النحو من القصص، أما أنا فلست أحبه ولا أميل إليه»[٤٨].

إن هذه الصيغة - «أما أنا» - تجسد سطوة (الأنا) الطاغية للناقد من ناحية. وتقصر الإشارة المرجعية على المجال الذاتى الآنى لها من ناحية أخرى. ومن

الطبيعى ـ والأمر كذلك ـ أن يتحدد كل شىء من منظور هذه الأنا. أعنى يتحدد جمال الشعر وروعته. أو إغراب التشبيه وسماجته. أو الميل إلى بعض القصص أو النفور من بعضه. وبقدر ما يتحدد ذلك كله بما تراه هذه الأنا فى لحظة من اللحظات. فإن العالم المألوف ينعكس علي الأعمال الأدبية. فإذا تجاوب معها أو تجاوبت معه شعرت الأنا بالراحة، وإلا فإنها تستشعر القلق، أو الغرابة. وبقدر ما تختزل هذه الصيغة الوجود المتعين للعمل الأدبى، فتحيله إلى بعض ما يدور فى المجال الذاتى للأنا، فإنها تفرض على القارئ نفسه ـ الأنت ـ وضعًا سلبيًا، لا يكاد يملك معه إلا أن يدور فى هذا المجال الذاتى نفسه. ولا تختزل الصيغة بذلك الوجود المتعين للعمل ـ ومن ثم الأديب ـ والقارئ معًا، بل تلغى إمكانية الحوار بينهما. مثلما تجعل من كليهما تابعًا مذعنًا يستجيب ـ فحسب ـ للحظة التى تعانيها الأنا.

ويستوى ـ فى هذا السياق ـ التقوقع الذاتى اللافت للإحالة، أو الدائرة الذاتية الخالصة التى تنصرف إليها الإشارة المرجعية للتفسير والحكم، مع التباعد الواضح الذى تفرضه الأداة. «أما» بين هذه (الأنا) وبين الآخرين، فكأنها جدار يعزلها عنهم، مثلما يعزلهم عنها، وبقدر ما يركز الضمير المنفصل ـ «أنا» ـ فى الصيغة على عالم ذاتى خالص فإن الأداة ـ «أما» ـ السابقة عليه تجسد بنفس الدرجة التباعد الواضح بين هذا العالم الذاتى وعالم الآخرين، وبقدر ما يشير الازدواج ـ فى الصيغة ـ إلى تركز الحكم النقدى فى بؤرة الأنا الطاغية، فإنه يشير ـ بنفس القدر ـ إلى انقسام حاد، يفصل بين عالم الناقد وعالم الآخرين من ناحية، ويضع عالمه فى مرتبة أعلى من مرتبة عالم الآخرين من ناحية أخرى، وكأن (أنا) الناقد فى الوقت نفسه الذى ترد فيه كل شىء إليها، تقيم حاجزًا عاليًا بين ما تراه هى فى لحظة الحديث ما هى متوحدة، فهى من الآخرين وليست منهم، وهى قد تدنو بحديثها إلى هؤلاء الآخرين، ولكنها تظل بعيدة عنهم، ولذلك فهى تعيد إلى الأذهان علاقة (الأعلى) و (الأدنى)، تلك العلاقة التى افترضها طه حسين، ضمنًا على الأقل، بين الأديب والآخرين، الذين يعيشون معه فى المجتمع، والتى برزت فى سياقات «مرآة المجتمع».

إن الناقد ـ فى هذا السياق ـ يتبادل موضعه مع الأديب فى العلاقة بين (الأعلى) و (الأدنى)، ويعزز من هذا التبادل التسليم الدائم بأن «الناقد ـ آخر الأمر ـ أديب بأدق معانى الكلمة، والنقد ـ آخر الأمر ـ أدب بأصح معانى الكلمة»[٤٩] ولكن الناقد ـ فى هذه العلاقة الجديدة ـ يحتل موضع (الأعلى) بنفس القدر الى يفرض فيه الآخرين موضع (الأدنى). وبقدر ما تتقارب (أنا) الناقد ـ فى هذه العلاقة ـ مع الأنا العليا التى تمثلها «مرآة الضمير»،[٥٠] بكل دلالاتها (التىَ ميزت الأديب ـ من قبل ـ عن الأخرين، وجعلته بعيدًا عنهم بَقدر قربه منهم)، فإن هذا التقارب نفسه يباعد بين الأديب والناقد.

إن الناقد ـ فى هذه العلاقة ـ يتحول، دون أن يفارق منطقة (الأعلى)، بل يزداد تمكنًا فيها، ليصبح الضمير الذى يجب أن يذعن له الأديب والقارئ على السواء. ولكن الأديب يتحول ـ فى هذه العلاقة ـ من (الأعلى) إلى (الأدنى) ليتقارب مع القارئ، فيصبح كلاهما أشبه بالمجتمع الذى كان عليه أن يذعن لمرآة الضمير.

ويعطى الناقد الحق فى هذا الوضع ما يتاح له من مزايا (لا تتاح للأديب المنشئ) وما تتميز به مرآته، وهى «مرآة صافية واضحة جلية كأحسن ما يكون الصفاء والوضوح والجلاء»[٥١]. ومن السهل أن نلاحظ أن التصاق أفعل التفضيل ـ «أحسن ما يكون» ـ بمرآة الناقد دون غيرها يعطى لهذه المرآة ميزة لافتة، لأن هذه المرآة ـ أولا ـ «تعكس صورة الأديب نفسه، كما تعكس صورة القارئ، وكما تعكس صورة الناقد»[٥٢]، ولأن هذه المرآة ـ ثانيا ـ تتحول لتغدو «ضميرا» يقضى بين الأديب والقارئ بالعدل، «ويزن أمرهما بالقسطاس»، ولذلك يعظم أمر النقد بالقياس إلى الأدب، ويرتفع الناقد «إلى هذه السماء الممتازة التى تظل الأدباء والقراء جميعًا»[٥٣] ويحق ـ والأمر كذلك ـ للناقد الضمير أن يعرج إلى «هذه السماء الممتازة» ليشرف منها على الأدباء والقراء جميعًا، وقد يناجى الناقد نفسه، وهو يرتقى معراجه إلى هذه السماء الممتازة بقوله:

«ما ينبغى لى أن أقصّر فى ذات نفسى ولا أن أضعها حيث يجب أن توضع من الأدباء والقراء... وإنما ينبغى لى أن أستطيل وأن أتكلف الاستطالة، وأن أرتفع

وأتكلف الارتفاع، لأنى لا أريد أن أقبل على الأدباء والقراء مسالمًا ولا موادعًا، وإنما أريد أن أقبل عليهم مخاصما وملحًا فى الخصام، والله يعلم ما أفعل ذلك حبًا فى الخصام أو إيثارًا له أو رغبة فى الاستعلاء والكبرياء، وإنما أفعل ذلك تعمدًا لإيقاظ قوم نيام قد طال عليهم النوم حتى كاد يشبه الموت، وهؤلاء القوم النيام هم الأدباء والقراء(٥٤).

إن ارتفاع الناقد إلى آفاق «هذه السماء الممتازة» يوازى هبوط الأديب إلى مستوى القارئ، ليجعل من كليهما الطرف الأدنى فى علاقة يحتل فيها لا الناقد المكانة الأعلى، وليس «فى هذه السماء الممتازة» ما يخضع له الناقد، سوى ذوقه وعواطفه، وليس هناك ما يقيده سوى هذه اللحظات التى تسرف فيها (الأنا) فى العلو فترى كل شىء غيرها بالغ الصغر، فتتحول إلى (أنا) طاغية لا تقبل سوى ما تراه فى لحظاتها.

وبقدر ما يكتسب الناقد - «فى هذه السماء الممتازة» - صفة الحَكَم الذى يجب أن تُرضى حكومته فى كل آن، يتحول الأديب والقارئ معًا، لينزل كلاهما عن مرتبة الصديق المشارك فى الحديث النقدى إلى مرتبة الصديق المذعن لما تراه الأنا العليا للناقد، خصوصًا عندما يقترن كلاهما بالنوام الذين لا يفيقون إلا على صوت هذه الأنا الذى يشبه صوت الضمير، وبقدر ما يخفت صوت الأديب والقارئ - فى الحديث النقدى - يرتفع صوت الأنا، فترتفع - والأمر كذلك - درجة تكرار ضمير المتكلم، الذى يعكس صوت الأنا العليا للناقد، فيسيطر على مجرى الحديث النقدى، ليخفت - بالقياس إليه - ضمير المخاطب الذى يرتبط بالقارئ، وضمير الغائب الذى يرتبط بالأديب أو عمله على السواء.

ولذلك تمثل الصيغة اللغوية الصارمة «أما أنا» - فى هذا السياق - حواجز تفصل بين العالم الأعلى لهذه الأنا والعالم الأدنى للقارئ والأديب معًا، وتفرض عَلَى كليهما الإذعان لسطوتها، ولذلك - أيضًا - يقترن ضمير المتكلم - فى حديث هذه الأنا إلى القارئ - بتأكيد السطوة فى غير موضع، خصوصًا عندما يلفت القارئ إلى طبيعة علاقة الصداقة بينهما، فى عبارات حاسمة من مثل «عودت

القراء أن أكون معهم عندما أحب أنا لا عندما يحبون هم»[٥٥]، أو «لا أقبل من القارئ، مهما ترتفع منزلته، أن يدخل بينى وبين ما أحب أن أسوق من الحديث»[٥٦] أو «لن أغير من أخلاقى شيئًا لأرضى القراء»[٥٧].

ومثلما تفرض الأنا الطاغية للناقد سطوتها على القارئ تمارس نفس السطوة على الأعمال الأدبية، فلا تتحدث - فى علاقتها بهذه الأعمال - إلا عما تراه فى هذه اللحظة أو تلك. وبقدر ما يرتبط التفسير والحكم بالعالم الذاتى المتوحد لهذه الأنا، تفتش هذه الأنا - بدورها - عما يتجاوب مع هذا العالم فى الأعمال الأدبية، فإذا وجدته شعرت بالراحة والرضا، ومن ثم الحب، وإذا لم تجده شعرت بالنفور والسخط، ومن ثم الكره، وحاولت - فى الحالين - أن توصل ما تشعر به القارئ، وذلك بواسطة «خطابها» الذى يحاول - جاهدًا - أن يجذب القارئ إلى لحظات الناقد مثلما يفرض عليه الإذعان.

٣ - تقلب الخطاب النقدى

إن «الخطاب» هو الكيفية اللغوية التى يعتمد عليها طه حسين الناقد - فى عملية «الحديث» - لتوصيل عواطفه الخاصة بالعمل الأدبى إلى القارئ من ناحية، والوصل بين هذا القارئ والعمل الأدبى من منظور هذه العواطف من ناحية أخرى، ويتذبذب هذا «الخطاب» - عادة - بين مستويين أقرب إلى «الإخبار» و«الإنشاء» لو استعنا بمصطلح التراث البلاغى، وإن لم نتطابق مع مفاهيمه بالضرورة[٥٨].

وتؤدى لغة الخطاب - فى تذبذبها بين هذين المستويين - ثلاث وظائف متباينة، مع اختلاف بينها فى درجة السيطرة، فتركز أولى هذه الوظائف على الناقد الذى يخاطب، لتصبح لغة الخطاب - فى هذه الحالة - لغة انفعالية تكشف اللحظة أو اللحظات العاطفية التى يعانيها الناقد إزاء موضوعه، ويسلط الخطاب الضوء على الحالة العقلية أو النفسية للناقد إزاء الموضوع أكثر مما يضىء العمل الأدبى فى ذاته، وتركز ثانية هذه الوظائف على المخاطب - القارئ فى صيغ طلبية، توجهه إلى أجزاء أو عناصر بعينها من العمل الأدبى، وعلى نحو يهيئ هذا القارئ

المستمع للتعاطف أو التأثر بعواطف الناقد من ناحية، والنظر إلى العمل الأدبى من خلال هذه العواطف من ناحية ثانية، وتركز ثالثة هذه الوظائف على العمل الأدبى، أو الأعمال الأدبية، موضوع الخطاب، وموضوع الحديث فى آن(٥٩).

ويقترن البعد الإشارى ـ فى هذه الوظيفة الأخيرة ـ بمستوى الإخبار، ويصاحب ـ فيما يصاحب ـ ما يشبه منطوق حكم تصدره الأنا بعد تأملها العمل الأدبى، أو جوانب منه، وذلك فى خطاب تقريرى، شبه محايد، لا تغلب عليه الوظيفة الانفعالية، وإن لم تنسحب تمامًا من الخطاب، ولذلك يختفى ضمير المتكلم المنفصل ـ «أنا» ـ إلى حين، ويختزل طرف الخطاب، والمخاطِب والمخاطَب، ليتم التركيز على موضوع الخطاب نفسه، وكأن الطابع شبه المحايد لإشارية «الإخبار» ـ فى هذه الحالة ـ سعى إلى تأكيد صحة الحكم النقدى، وإيحاء بأن مصدر هذا الحكم قاضٍ «يقضى... بالعدل، ويزن... بالقسطاس».

وفى إطار هذا المستوى يسمع القارئ أحكاماً من قبيل:

«إن المتنبى يحسن المقابلة بين الأضداد فى أنفسها، كما يحسن المقابلة بين الألفاظ التى يختارها ليدل بها على هذه الأضداد، فإذا تمت له المقابلة بين المعانى المتضادة وتم له الاختيار الحسن للألفاظ التى تدل عليها، عرف كيف يضعها فى موضعها من النظم. وكيف يلائم بينها وبين ما يسبقها وما يلحقها من الألفاظ، وتأتى له بذلك تحقيق شىء من الاتساق البديع يلهيك ويشغلك عما تكلف الشاعر من الجهد فى تحقيق هذا الفن»(٦٠).

أو يسمع القارئ عن بعض قصائد حافظ وشوقى وأحمد نسيم شيئًا من قبيل:

«وكلهم قد جد فى تخير الألفاظ وإتقان النظم وإحكامه وإقرار القافية فى نصابها فوفق من هذا كله إلى الشىء الكثير، وكلهم قد اجتهد فى الغوص على المعانى ـ كما يقولون ـ وتلمس الغريب الطريف منها فلم يخطئه الحظ ولم تفته الطلبة، وإنما عاد بشىء يمكن أن يحصى له بين الحسنات الشعرية»(٦١).

ومن السهل أن نلاحظ أن هذا المستوى الإخبارى للخطاب هو المستوى الذى يكثر فيه المصطلح النقدى، ويتم الاتكاء فيه على الوصف الظاهرى لما يمكن أن

يكون علة لانطباع الناقد عن الأعمال الأدبية التى يتحدث عنها، أو لما يمكن أن يكون تعليلاً لحكم يصدره الناقد على هذه الأعمال، والإشارية - فى مثل هذا الوصف - إشارية يمكن قياسها بمعنى من المعانى، وذلك بالعودة إلى موضوع الخطاب نفسه، وهو العمل الأدبى، ومن السهل على القارئ المخاطب - فى مثل هذه الحالة - أن يعود إلى قصيدة المتنبى التى يتحدث عنها الناقد ليتيقن - على الأقل - من وجود المقابلة بين الأضداد، مثلما يعود إلى قصائد شوقى وحافظ ونسيم ليتأكد من إتقان النظم ووجود ما يسمى «الحسنات الشعرية» رغم غموض هذه «الحسنات».

يضاف إلى ذلك أن هذا المستوى الإخبارى للخطاب، بتوظيفه الإشارى، هو المستوى الذى يتكئ عليه الناقد، عندما يتحدث عن الأعمال الأدبية، بوصفها مرآة لعصرها أو مرآة لشخصية الأديب. وعادة ما يكون هذا المستوى من الخطاب محايداً من حيث الظاهر، لأنه يصف ظواهر قد تستقل بوجودها، بمعنى ما، وببعض الاحتراس عن طغيان الأنا، فيعتمد هذا المستوى - فى قياس سلامته - على ما يشبه منطق الصحة والكذب بمعناهما الخبرى، أى يغدو خطاباً محتملاً للصدق أو الكذب من حيث إشارته المرجعية إلى ظواهر متعينة يراها الناقد فى نصوص بعينها.

ولكن بمجرد أن تتدخل عواطف الناقد فى هذا المستوى، وبمجرد أن تطغى الأنا على الخطاب، فإنه يتحول عن مجرى ما يحتمل الصدق والكذب إلى مجرى أقرب إلى الإنشاء، حيث لا مجال للصدق والكذب الخارجيين، بل التعبير عن عواطف الناقد المخاطب، وعندئذ يشحب موضوع الخطاب لتتأكد أنا المخاطب، فيتم التركيز على لحظاتها الخاصة، ولا يراد من الخطاب - والأمر كذلك - توصيل قضايا أو أخبار، وإنما التعبير عن عواطف الناقد وانفعاله بما يتحدث عنه.

وقد يستعين الناقد - فى هذه الحالة - بمجموعة من المصطلحات الوصفية المراوغة، يجدها فى التراث البلاغى والنقدى، من قبيل «جزالة اللفظ وضخامته» و«الألفاظ الرصينة» أو «المعنى الرائع والتصوير البديع». وقد يخلط الناقد بين هذه المصطلحات التراثية المراوغة وبعض الأوصاف الانطباعية الذاتية، من قبيل:

- «القصة حلوة خلابة، خفيفة الروح، مبتسمة اللفظ والمعنى، حتى فى أشد الأوقات عبوسا»[٦٢].

- «صور أبو العلاء فى هذه القصيدة الرائعة تشاؤمه المظلم القائم فى ألفاظ رقيقة شفافة، ولكنها تشف عن هذا الحزن المؤلم المظلم»[٦٣].

- «والشاعر فى هذا الكلام صادق اللهجة حقًا، نحس فى شعره أن فؤاده يتفطر ألمًا، وأن صدره يغلى غيظًا وحنقًا»[٦٤].

وعندما تتزايد هذه الأوصاف الانطباعية، وتسيطر على الخطاب النقدى، فإنها تصبح علامة مجددة على طغيان أنا الناقد، فتصبح - من ثم - تجليًا من تجليات علاقاتها بالقارئ، حيث يتحول الخطاب النقدى من مستوى «الإخبار» إلى مستوى «الإنشاء»، وتتراجع الوظيفة الإشارية لتسيطر الوظيفة الانفعالية، وتتصرف الإشارة المرجعية من النص نفسه، أو موضوع الخطاب، إلى العاطفة أو العواطف المسيطرة على الناقد فى لحظة من لحظات الحديث النقدى، ولا تتميز - والأمر كذلك - «الجزالة» - فى اللفظ مثلاً - عن «الضخامة» أو «الرصانة» أو «الفخامة» أو «المتانة» إلا من حيث إنها تعبير عن درجات وقع لغة الأدب على عواطف الناقد دون أن يكون لكل واحدة من هذه الألفاظ على حدة، بالضرورة، مفهوم محدد، أو معيار خارجى منفصل عن عواطف الناقد نفسها، وبالقدر نفسه لا يتميز اللفظ «الحوشى المبتذل» - مثلاً - عن «المعنى الجاف السخيف» أو «المعنى البارد الفاتر»، ولا تتميز «الصفة الثقيلة» عن «التكلف البغيض» إلا من حيث إنها - جميعًا - تعبير عن درجات مختلفة من نفور الناقد المخاطب من بعض الأبيات - موضوع الخطاب - وأعنى النفور الذى يحول الخطاب إلى شىء من قبيل:

«لا أرى فى هذا الكلام جمالا ولا حسنًا، وإنما أرى فيه صنعة ثقيلة. وتكلفًا بغيضا، وسماجة يخفيها الفن ويسبغ عليها زينة كاذبة وحيلة باطلة»[٦٥].

وبقدر ما تسيطر الوظيفة الانفعالية على الخطاب النقدى يتزايد ظهور ضمير المتكلم، وتتصاعد درجة استرساله فى التعبير عن الحالة المسيطرة على المخاطب

الناقد) نفسه، وعلى نحو يتباعد فيه الناقد عن موضوع الخطاب، وهو النص أو العمل الأدبى، ليركز على حالته هو باعتبارها موضوعًا بديلاً، هكذا يتوقف طه حسين عند أبيات المتنبى:

ليالى بعد الظاعنين شكول طوال وليل العاشقين طويل

يُبِنَّ لى البدر الذى لا أريده ويخفين بدراً ما إليه سبيل

وما عشت من بِعد الأحبة سلوة ولكننى للنائبات حمول

فينفعل بما فيها من سأمٍ وضيق، وما فيها من ثبات على الحوادث واحتمال الملمات، وأعنى الانفعال الذى يحوّل تجربة الشاعر إلى تجربة الناقد، فيسقط التجربة الثانية على الأولى بنفس القدر الذى ينفى فيه التجربة الأولى، ولذلك ما إن يطرح طه حسين السؤال عن سبب حزن الشاعر . («أتراه يبكى حقًا فى إثر هذه الفتاة الأعرابية؟ أم هو يبكى فى إثر هذه الآمال التى لا يدنو منها إلا نأت عنه، ولا يطلبها إلا فاتته وعزّت عليه؟») . حتى تأتى الإجابة لتتحدث عن شجون الناقد نفسه، ويختفى ضمير الغائب بنفس الدرجة التى يختفى بها موضوع الخطاب، ويسيطر ضمير المتكلم، ويحل موضوع بديل محل الموضوع الأصلى للخطاب، ويمضى الخطاب نفسه على النحو التالى:

أو لسنا جميعًا نأمل ثم يدركنا اليأس، ونرجو ثم يصيبنا القنوط، ونحيا مع ذلك يائسين قانطين، كما كنا نحيا آملين راجين! بل قل إن هذا اليأس الذى يدركنا لا يكاد يستقر فى نفوسنا، وإنما هو يؤذينا ويصيبنا حتى يدفعنا إلى الشكاة، ويثير فى نفوسنا الحزن، ويطلق ألسنتنا بالغناء، ثم يتجاوزنا، وإذا الأمل يستقر مكانه، وإذا نحن جاهدون فى السعى، مستأنفون للنشاط، مجدون للأمل، نسعى فى إثر ما فاتنا، ونلح فى تحقيق ما أملنا، وإذا نحن نتمنى الفرح والمرح، والفوز والظفر، ثم يبلغنا العجز، ثم يعاودنا اليأس، ثم نستأنف غناء الحزن والأسى. وما نزال كذلك حتى نفرغ من الأمل والحياة، أو يفرغ منا الأمل والحياة»(٦٥).

ولا يشغل الناقد المخاطَب - فى هذا السياق - باختفاء صوت الشاعر وسيطرة صوته هو، أو بمدى المطابقة بين الصوتين، أو أن خطابه قد استبدل بالأبيات نفسها حالة مسقطة عليها، لا يشغل الناقد نفسه بكل ذلك، إنه يلتفت إلى القارئ المخاطب ليؤكد له: «كل هذا أفهمه من هذه الأبيات الثلاثة الحزينة.. وما يعنينى أن يكون المتنبى قد أراد هذا أو لم يرده، فأنا لا أطلب من الشاعر أن يفهمنى ما أراد حقًا، وأنا لا أقيس براعة الشاعر بقدرته عى أن يفهمنى ما أراد حقًا، وإنما أريد من الشاعر البارع كما أريد من الموسيقى الماهر أن يفتح لى أبوابًا من الحس والشعور، ومن التفكير والخيال»(٦٧).

هذا الالتفاف إلى القارئ - المخاطب - يفضى أن تحوّل الخطاب نفيه، ليفرض على المخاطب - القارئ - النظر إلى النص من خلال عينى المخاطب - الناقد - أو - على الأقل - يثير فيه استجابة عاطفية مشابهة لاستجابة الناقد، ويتوسل الخطاب - فى هذا التوظيف الطلبى - بمجموعة من الصيغ اللغوية، لا تتباعد وظيفتها الطلبية الظاهرة عن الوظيفة الانفعالية الأساسية.

ويتكئ الخطاب - فى بعض تجليات هذا التوظيف - على «فعل الأمر» الذى تكثر صيغه المنفردة والمشتركة.، ليوجه المخاطب القارئ إلى أن يلتفت إلى هذا الجانب أو ذاك، حتى يشارك فى الاستجابة العاطفية للمخاطب الناقد، هكذا يتحدث الأخير إلى القارئ عن زهير بن أبى سلمى قائلاً:

«أسمع له أو أنظر إليه، فهو يتحدث إلى أذنيك باللفظ وإلى عينيك بالصور:

إذا ما غدونا نبتغى الصيد مرة … متى نره فإننا لا نخاتله

فبينا نبغى الصيد جاء غلامنا … يدب ويخفى شخصه ويضائله

وأنظر إلى هذا البيت الأخير، أو إلى هذا الشطر الأخير، وإلى صورة هذا الغلام الذى جاء ينبئهم بمكان الصيد وهو حذر محتاط، يدب شخصه ويضائله، فأنت توافقنى على أنها صورة قوية صادقة معجبة حقًا»(٦٨).

ويبدأ الخطاب من الأبيات التالية للأحوص:

ثـنـتـان لا أدنـو لـوصـلـهـمـا عـرس الخـلـيل وجـارة الجـنب
أمـا الخـلـيل فـلـست فـاجـعه والجـار أوصـانـى بـه ربى
عـوجـوا كـذا نـذكـر لـغـانـيـة بـعض الحـديث مـطيكم صحبى
ونـقل لـهـا فـيم الـصـدود ولم نـذنـب بل أنت بـدأت بـالـذنب
إن تـقـبـلـى نـقـبـل ونـنـزلـكم مـنـا بـدار الـسـهـل والـرحب
أو تـدبـرى تـكـدر مـعـيـشـتـنـا وتـصـدعى مـتلائم الـشـعب

لينطلق على النحو التالى:

«انظر إلى هذا الماجن الفاجر كيف عف فى هذه الأبيات عن الجارة وعرس الخليل! وكيف أحسن الحديث إلى صاحبته فى ظرف ورفق وصفاء طبع! وانظر إلى قوله عوجوا إلى كذا، وإلى موضع (كذا) من هذا البيت، فهو يختصر الظرف الحجازى كله»(٦٩).

ومن الواضح أن «فعل الأمر» - فى مثل هذا الاستخدام - لا يراد منه سوى أن يوجه المخاطب (القارئ) إلى منطقة بعينها، تماثل بين استجابة الناقد واستجابته، أو - على الأقل - تثير فيه الإعجاب بهذا «الظرف الحجازى» الذى لا يختلف عن «الصور القوية الصادقة» إلا من حيث هو تعبير عن حالة كامنة فى المخاطب (الناقد) ابتداءً، ولذلك ألمحت إلى أن الوظيفة الطلبية للخطاب تظل فى عون الوظيفة الانفعالية فى سياقات كثيرة.

وقد يقترن «فعل الأمر» - فى هذا الاستخدام الوظيفى - بالاستفهام، وقد يقترن كلاهما بـ «أفعل التفضيل»، على نحو يؤكد الطلب، ويعدى بالمخاطب - القارئ - إلى انفعال يقارب انفعال الناقد، فيصبح الخطاب شيئًا من قبيل:

اقرأ معى هذين البيتين

لما بـدا لى منكم غيـب أنفسكـم ولـم يكـن لجـراحى سنكـم آسـى
جمعت يأسـاً مريحاً مـن نوالكـم ولن تـرى طـارداً للحـر كاليـاس

أترى إلى البيت الأول، وإلى الشطر الثانى من هذا البيت خاصة، وإلى تشبيه الفقر والبؤس والحاجة بالجرح، وإلى تشبيه العطاء الذى يزود الفقر ويدفع البؤس، ويرضى الحاجة بطب الطبيب الذى يأسو هذه الجراح؟ أترى أيسر من هذا التعبير، وأدنى إلى الفهم، وأحسن وقعًا فى النفس، وأبلغ تأثيرًا فى القلب، ثم انظر إلى هذا اليأس المريح الذى انتهى إليه فى البيت الثانى، ثم انظر إلى قوله ولن ترى طاردًا للحر كاليأس، كيف أرسله مثلا خالدًا.

وبقدر ما يؤكد «فعل الأمر» - فى هذا الاستخدام - الوظيفة الطلبية، فإن «الاستفهام» و«أفعل التفضيل» يعملان - عندما يقترنان به - على خلق حالة من التخييل، تحاول التوحيد بين القارئ - المخاطب - والموضوع المتخيَّل للخطاب، وذلك ليتخيل القارئ نفسه فى عالم الأبيات الذى يصوغه الناقد فى عبارات انفعالية من قبيل:

انظر إلى هذه الأبيات ونبئنى، ألست تحسّ أنها تصور نفسك أروع تصوير وأبرعه فى بعض أطوار الحزن والوحدة؟ ألست تحسّ أن الشاعر كأنما ترجم بها عما تجد أنت لاعما وجد هو؟ ألست تحس الروح المصرى الخالص يترقرق فيها كما يترقرق الماء فى الغصن النضر، لولا أنه يصف النار التى يثيرها الهجر فيحرق بها القلوب.

اقصر فؤادى فما الذكرى بنافعة	ولا بشفاعة فى رد ما كانا
سلا الفؤاد الذى شاطرته زمنًا	حمل الصبابة فاخفق وحدك الآنا
ما كان ضرك إذ علقت شمس ضحى	لو ادكَرت ضحايا العشق أحيانًا
هلا أخذت لهذا اليوم أهبته	من قبل أن تصبح الأشواق أشجانًا
لهفى عليك قضيت العمر مقتحمًا	فى الوصل نارًا وفى الهجران نيرانًا

فهل تعرف روحًا أعذب من هذه الروح؟ وعاطفة أصدق من هذه العاطفة؟ ولهجة أرق من هذه اللهجة؟ وموسيقى أجل وأظرف وأحسن تمثيلا للروح المصرى

الشعبى من هذه الموسيقى التى يلائم بها بين (نافعة) و(شافعة) فى البيت الأول؟ يأخذ هاتين الكلمتين من حديث الشعب فى حياته اليومية العادية، فيرتفع بهما إلى أشد الشعر روعة وأعظمه حظًا من سذاجة.

إن هذا الاقتران بين «الأمر» و «الاستفهام» و «التفضيل» يؤكد مجاذبة الناقد ـ المخاطب ـ للقارئ ـ المخاطب، ولذلك تظل الوظيفة الانفعالية مسيطرة، تعمل كتيارات تحتية تتحكم فى حركة الوظيفة الطلبية، وتزداد هذه السيطرة عندما يتحول الخطاب إلى صيحات تعجب، تتوسل بصيغ «التعجب» المعروفة، وبقدر ما تجسد «ما أفعل» و«أى» ـ فى هذه الحالة ـ الوظيفة الانفعالية المسيطرة. فإنها تكشف عن تصاعد الحدة التعبيرية للناقد ـ المخاطب ـ خصوصًا عندما تتكرر فى أحكام حماسية من قبيل:

ـ ما أجدر هذه القصة أن تقرأ! ما أجدرها أن تترجم! ما أجدرها أن تعرض على الناس فى ملاعب التمثيل العربى!

ـ ما أيسر هذين البيتين الأخيرين! وما أجمل يسرهما! إنهما ليصوران البهجة والمرح أيسر تصوير وأصدقه[٧٢].

ولا تفترق «ما أفعل» ـ فى هذا التوظيف ـ عن «أى»، أو التكرار المصاحب لها فى خطاب من قبيل:

ـ هذا تشبيه آخر يثير قصد وأى قصد! قصة تملؤها الحياة، وتملؤها العاطفة ويملؤها الصراع.

ـ وأى سذاجة أحلى من هذا البيت... ثم أى سذاجة أصدق فى تمثيل الحب والشوق والرغبة معًا من هذا البيت

ـ «وأى الناس يستطيع أن يجحد جمال التشبيهات الرائعة الساذجة.

ـ «وأى معنى أصح وأى لفظ أمتن! أى أسلوب أرق وأى تركيب أرصن! أى معرض يستثير حزن القلوب ويستنزف ماء الشجون.

ـ أى روح عذب! وأى فن رائع! وأى موسيقى خليقة بالبقاء

إن هذا التوظيف الانفعالى للخطاب النقدى يؤكد ـ مرة أخيرة ـ سيطرة الأنا الطاغية للناقد وإذعانها ـ فى الوقت نفسه ـ إلى عواطف آنية، تسيطر فى اللحظة التى تتشكل فيها انطباعاتها، مثلما تسيطر على تكييف الحديث إلى القارئ، وأنا أصف العواطف بالآنية ـ فى هذا السياق ـ لأن اللحظة التى توجّه الخطاب النقدى ـ فى هذا التوظيف ـ لحظة متقلبة، متغيرة، لا تتسم بالثبات أو الإلحاح أو الديمومة، ولا تعتمد على إطار مرجعى ثابت يقع خارجها، إنها لحظة تتسم بالآنية لآنية عواطفها وتقلبها، وقد يصل عمل أدبى، أو جانب من عمل أدبى إلى قمة القمم، فى لحظة من هذه اللحظات، لكنه سرعان ما ينزل عن هذه القمة ليحل محله شىء آخر فى لحظة مغايرة.

ولذلك ينطوى الخطاب النقدى على مجموعة من المطلقات الزائلة، المتغيرة، لا يمكن أن يجسدها سوى «أفعل التفضيل» الذى يقترن ـ كثيرًا ـ بضمير المتكلم فى صيغ من قبيل:

ـ لا أعرف أبدع منه فى سذاجته ويسره. وارتفاعه عن التكلف. وتصويره لطبيعة الإنسان السهلة»(٧٩).

ـ إننى لا أعرف تمثيلا أخصب من تمثيله، ولا أعرف قصصًا أغنى من قصصه»(٨٠).

ويتجاوز هذا النوع من الخطاب الشعر والتمثيل إلى القصة، حيث يصور نجيب محفوظ ـ مثلا ـ فى «بين القصرين» ـ الحياة الاجتماعية «بأدق وأعمق وأوسع وأبدع معانى الكلمة»، يصورها حية «كأقوى ما تكون الحياة»، ويصورها، «أروع تصوير وأبدعه وأقساه، لا بالألفاظ الرائعة المنمقة، بل بالأحداث التى تفطر القلوب وتمزق النفوس»(٨١).

ولا يميز التوظيف الانفعالى لأفعل التفضيل ـ فى هذا المستوى ـ بين الأعمال الأدبية وكتاب فى النحو أو التاريخ الأدبى، ذلك لأن الأدب وغير الأدب يلتقى فى لحظة الحماس المتقدة المتغيرة، فيوصف كتاب «تجديد النحو» (لإبراهيم مصطفى) بأنه «يصور صاحبه أدق تصوير وأصدقه وأبرعه»(٨٢)، ويوصف كتاب

«أبو نواس، قصة حياته» (لعبد الرحمن صدقى) بأنه «يصور حياة هذا الشاعر العظيم أدق تصوير وأصدقه»[٨٢]. تمامًا مثلما توصف قصيدة للمتنبى بأنها «تصور الحوادث أجمل تصوير وأروعه وأصدقه»[٨٤].

إن «أفعل التفضيل» - فى هذا التوظيف - يجسّد الطابع الآنى المتذبذب من اللحظات التى يعانيها الناقد - المخاطب - فى حديثه إلى القارئ - المخاطب - عن الأعمال الأدبية، وبقدر ما يؤكد «أفعل التفضيل» إمكانية تذبذب اللحظات بين أبعد المتناقضات، وبقدر ما يسوى بين كتابين فى النحو وتاريخ الأدب وبين أعمال أدبية خالصة، فإنه يسوى بين الأعمال الأدبية نفسها، على نحو يفقدها خصوصيتها. وبقدر ما يؤكد «أفعل التفضيل» عدم الاطراد فى اللحظات النقدية فإنه يجمع - فى الخطاب - بين نقيضين متنافرين، من حيث الظاهر على الأقل، وأعنى بهما صيحات الإعجاب الانفعالية عند النقاد الانطباعيين المحدثين وأحكام النقاد اللغويين فى التراث البلاغى. وليس هناك فارق جذرى - فى هذا المستوى من توظيف «أفعل التفضيل» - بين أن يقول الأصمعى وأقرانه: «هذا أحكم بيت قالته العرب» أو «هذا أصدق بيت قاله الشعراء» وبين أن يقول طه حسين عن كتاب «البؤساء» (لفيكتور هوجو) الذى عرّبه حافظ إبراهيم:

> «لست تقرأ فى كتاب من هذه الكتب التى تصدر فى هذه الأيام أسلوبًا أمتن، ولا تركيبًا أرصن، ولا لفظًا أحسن اختيارًا وأشد ملاءمة لمعناه واستقرارًا فى نصابه مما تقرأ فى هذا الجزء من كتاب البؤساء»[٨٥].

ومن الطبيعى أن تذكرنا صيغ «أفعل التفضيل» فى الخطاب النقدى - على هذا النحو - بالأصول البيانية التى ورثها طه حسين عن التراث النقدى، والتى تعرف عليها - أول ما تعرف - من خلال أستاذه سيد بن على المرصفى[٨٦]، ورغم أن «أفعل التفضيل» - فى هذا الإطار - يتكيف مع وظيفة انفعالية، وتشير سياقاته - ضمنًا - إلى تأثر بنقاد انطباعيين محدثين، فإنه يظل مرتبطًا بذوق لا يتسامح مع أى انحراف فى اللغة، ويعجب باللفظ فى ذاته منفصلاً عن معناه، فى غير مرة.

أما عندما يقترن «أفعل التفضيل» بضمير المخاطب فإنه يقترن - عادة - بالاستفهام، فنواجه فيه تجليًا آخر من تجليات التوظيف الطلبى للخطاب، عندما

يعمل تحت سيطرة الأنا الطاغية للناقد، من حيث علاقتها بقارئ تفرض عليه كل شيء، فيسمع القارئ المخاطب:

- «أتعرف أجمل من هذا الشعر معنى، وأرصن منه لفظًا. وأروع منه أسلوبًا. وأدنى منه إلى الصدق، وأنطق منه بالحق»(٨٧).

- أترى أيسر من هذا التعبير وأدنى إلى الفهم. وأحسن وقعًا فى النفس وأبلغ تأثيراً فى القلب»(٨٨).

- «فهل ترى ألذ من هذه النجوى وأعذب من هذا الحديث... أتعلم شعراً أرق من هذا الكلام عاطفة وأرقى منه شعوراً»(٨٩).

- «هل ترى أبلغ من هذا البيت فى وصف الألم واللوعة»(٩٠).

- «وانظر إلى بيت المتنبى:

جهد الصبابة أن تكون كما أرى عين مسهّدة وقلب يخفق

فهل ترى غناءً أصدق من هذا الغناء، وأبلغ تأثيراً فى النفس»(٩١).

ومن السهل أن نلاحظ أن صيغ «أفعل التفضيل» - فى هذا التوظيف الطلبى - تأتى مقترنة بصيغ استفهامية (مثل: أتعرف؟ أترى؟ فهل ترى؟) وتلعب دورًا دالاً فى جذب المخاطَب - القارئ - إلى اللحظة العاطفية للناقد المخاطِب. وتركز مثل هذه الصيغ المركبة، التى تنطوى على التفضيل والاستفهام، على المخاطَب - القارئ - تركيزًا يضعف - فيما يفترض بلاغيًا - من مقاومته للرسالة المتضمنة فى الخطاب. وليس من المصادفة أن الاستخدام «الإنشائى» للاستفهام يقترن - فيما يقول بلاغيو التراث(٩٢) - بطلب التصديق، خصوصًا عندما يعتمد على الهمزة وهل، دون أدوات الاستفهام. وبمثل هذه الخبرة بالأصول البيانية فى التراث البلاغى يمكن للناقد - المخاطِب - أن يرسخ من أثر انطباعاته فى القارئ - المخاطَب - ليدفعه إلى المشاركة فيها.

ولا يلتفت طه حسين - فى هذه الحالة الأخيرة - إلى أن خطابه النقدى قد تحوّل عن مجراه الأصلى. وصار أقرب إلى الخطاب الأدبى. ذلك لأن الخطاب النقدى يفقد قدرته على الإخبار بقدر اعتماده على الإنشاء. ومن ثم بقدر

اعتماده على التوظيف الانفعالى للغة. وإذا كان الجنوح إلى الخطاب الإنشائى يعنى ابتعاد لحظات الحديث النقدى عن التحليل. وخضوعها لتموجات العواطف الآنية. فإنه يكشف عن معاناة الناقد - المخاطِب - فى اقتناص القسمات الخاصة بالعواطف أو الانفعالات المسيطرة على اللحظة. مثلما يكشف عن معاناة فى توصيل هذه العواطف إلى القارئ - المخاطَب.

ولعل استخدام «الأمر» و«الاستفهام» و«التعجب» و «أفعل التفضيل» يعجز - فى غير حالة - عن توصيل الانفعال الخاص بالناقد. وعندئذ لا يملك الناقد سوى التوسل بالمجاز، لعله يحدد ما هو عاجز عن تحديده أصلاً. ولكن بقدر ما ينافس الخطاب النقدى - فى هذه الحالة - الخطاب الأدبى فإنه يقع فى الغموض. لأنه ينحرف عن طبيعته الأساسية التى تتصل بالإخبار أكثر من الإنشاء، والتى تعتمد على التوظيف الإشارى أكثر من التوظيف الانفعالى. وقد يثير الخطاب النقدى - بإنشائيته - بعض عواطف القارئ. وقد يثير تعاطفه. وقد يكشف عن بعض معاناة الناقد، ولكن هذا الخطاب لن يكشف عن عمليات تحليل، بل عن غياب التحليل. ولن يوصل إلى القارئ المخاطب شيئًا محدداً. بل تتبدد دلالاته. لو نظرنا إليها من زاوية العمل الأدبى. فلا تحتمل وطأة أى فحص مدقق.

لقد توقف طه حسين - مثلاً - عند الميمية التى قالها المتنبى حين أصابته الحمى فى مصر. سنة ثمان وأربعين وثلاثمائة للهجرة. وقال إن هذه الميمية «من أرق الشعر العربى كله. وأعذبه وأرقاه. وأشده استثارة للحزن. وتحريقًا للقلوب الحساسة الشاعرة». ويوافق طه حسين القدماء ممن أعجبوا بهذه القصيدة «لأن الشاعر قد برع فيها حين أراد وصف الحمى». ولكن طه حسين عندما أراد أن يصف انفعاله بهذه الميمية حاول أن يؤكد أن الأمر أكثر من أن يكون براعة فنية؛ فخالف القدماء بعد أن وافقهم. ثم قال:

> حين أحب هذه القصيدة وأكلف بها. لا أكاد أحفل بهذه البراعة الفنية أو أقف عندها؛ لأن حزن هذا الشاعر العظيم قد تجاوز الفن وصار أعظم منه وأبعد مدى. وأنفذ إلى القلوب والنفوس. فأنا لا أرى شاعراً يصطنع الشعر ليصور ما يجد من لوعة وحسرة ويأس. وإنما أرى اللوعة والحسرة واليأس تتخذ الشعر لها لساناً لتبلغ أسماعنا وتنهى إلى قلوبنا.

وإذا حاولنا ـ نحن ـ أن نخضع هذا الخطاب الانفعالى للفحص لم نجد شيئًا محددًا. أو دلالات محددة تحتمل الصدق أو الكذب. قد نجد ألفاظًا انفعالية أو براعة فى استخدام الاستعارة الخاصة بهذا الحزن الذى يتخذ الشعر لسانًا. أو ترشيحًا لتشبيه الشاعر بالنبع الذى يفيض. ولكن إذا حاولنا أن نجد دلالة لهذا كله لم نجد سوى معاناة الناقد فى اقتناص انفعاله. دون أن ينتهى الأمر به إلا إلى هذه المجازات الغامضة.

وليس هناك فرق ـ على مستوى المجاز ـ بين هذه «اللوعة والحسرة واليأس تتخذ الشعر لسانًا». فى حالة المتنبى. وبين ما «يملأ النفوس لوعة والقلوب أسى». فى رثاء حافظ إبراهيم لمحمد عبده. إن اللوعة التى تتجسد لسانًا ـ فى حالة المتنبى ـ أشبه بتلك اللوعة التى تجسّدت قبسًا «من هذه النار التى كانت تضطرم فى نفس حافظ» فى قصيدة يرثى بها الأستاذ الإمام محمد عبده. وبقدر ما فاضت هذه اللوعة فى نفس المتنبى فإن هذا القبس من النار قد فاض فى نفس حافظ، فاقترن بفزع عظيم «تصوّر كأنه طوفان مهلك يغمر كل شىء على كل نفس، حتى فزع الشاعر منه وقد تملكه الذهول»(٩٤).

إن الناقد منفعل بكلتا القصيدتين ـ فيما يبدو ـ ويحاول جاهدًا أن يصف للقارئ ـ المخاطَب ـ هذا الانفعال. ولكن خطابه نفسه لا يوصل إلى القارئ شيئًا سوى أن كلا الشاعرين قد صدق فى التعبير عن نفسه. ولكن ما الفرق بين القصيدتين فى هذه الحالة؟ وأين قيمة كل منهما؟ لا شىء سوى استعارات وتشبيهات تكشف عما يعانيه الناقد. ولكنها لا تكشف شيئًا خاصًا عما تتحدث عنه من نصوص.

والأمر ـ فى هذه الاستعارات والتشبيهات ـ أشبه بوصف ما يحسه طه حسين وراء المدح الكثير ـ فى شعر إسماعيل صبرى ـ من «زهرة ضئيلة جدًا... ذكية الشذى إلى أقصى حدود الذكاء. تعطر نفسًا ممتازة لا تستطيع أن تعيش فى غير هذا العطر الملتهب... الذى يسميه الناس جو الجمال والحب والغناء»(٩٥). وهو أشبه بهذا «الروح العذب الخفيف» الذى يتخذ ـ مع حزنه وشحوبه وكآبته. فى

إحدى قصائد المتنبى - «ثوبًا زاهى الألوان إلى أبعد حد. يمسه ضوء الشمس فتضطرب ألوانه وتتموج تموجًا ساحرًا»[٩٦]. وهو أشبه - أخيرًا - بالحديث عن «اللفظ العذب الرشيق» و «الألفاظ الفخمة الضخمة». حيث تقترن هذه الصفات المجازية بمزيد من المجازات. لتصبح الألفاظ «أشبه بالنار منها بالكلام»[٩٧]. أو تبلغ من الضخامة والفخامة إلى حيث تضيق بها أفواهنا المترفة الصغار. وآذاننا التى لم تتعود قصف الرعد ولا وقع الجلاميد»[٩٨]. أو تصل إلى «الرصانة... التى تدفع اللفظ عن الابتذال. وتكسبه عذوبة تحس فيها ريح الصحراء»[٩٩]. فتقابل «الألفاظ الضخمة العنيفة التى نرى فيها مثل جلجلة الصخور التى تسقط من عل»[١٠٠]. أما إذا رقّت الألفاظ فإنها تتدفق من الشاعر «كما يتدفق النبع» أو «كما يتدفق السيل»[١٠١]. أو تتدافع فى جمل قصار سراع «فى خفة رائعة كأنها الطير تستبق فى جميل»[١٠٢].

وينتهى الأمر بهذا الخطاب الإنشائى الذى يعتمد على المجاز إلى مفارقة لافتة. إن المجاز يرتبط - أساسًا - بمحاولة التحديد والكشف. ولقد قيل إن المرء يضطر إلى الاستعارة ليحدد الماهية الغامضة لانفعاله. أو يحدد أفكاره الجديدة؛ فالاستعارة بمنزلة فعل غريزى ضرورى للعقل، أثناء كشفه عن الحقائق وتنظيمه لمعارفه عنها. وما يقال عن الاستعارة يقال عن التشبيه؛ فهو وسيلة للتحديد والكشف، بمقارنة طرف بطرف آخر[١٠٣]. ولقد تساءل طه حسين - بحق - : «وما طريق الشاعر إلى التحقيق والوصف الدقيق إذا هو لم يعمد إلى التشبيه والاستعارة والمجاز»[١٠٤]. ومن الممكن أن نوسع من هذا التساؤل ليضم الناقد، فنقول: وما طريق الناقد إلى التحقيق والوصف الدقيق إذا هو لم يعمد إلى المجاز؟ وإنه جاد تمامًا أن نحاول التعرف على التصورات الأساسية لناقد. أو لحركة نقدية بأكملها. من خلال التعرف على استعاراتهما أو تشبيهاتهما المركزية[١٠٥].

ولكن هذا التحديد أو الكشف الذى يؤديه المجاز - والاستعارة والتشبيه فرعان من فروعه - لا يتحقق فى الخطاب الإنشائى للنقد. لو تأملنا الأمر من زاوية الأعمال الأدبية التى يدور حولها الحديث. إن المجاز - فى هذا الإطار - يحاول

اقتناص انفعال الناقد بالعمل. ويؤدى وظيفته بوصفه عنصراً من عناصر التوظيف الانفعالى للخطاب النقدى. ولكنه - لهذا السبب - لا يفلح فى اقتناص الخصائص المميزة للعمل الأدبى. لأنه ليس مشغولاً بها. فينتهى به الأمر إلى الكشف عن اللحظة العاطفية للناقد. أكثر من الكشف عن العمل أو تحديد خصوصيته. ولأنه ينصرف إلى انفعال الناقد ويوظف لخدمته. أكثر مما ينصرف إلى خصائص العمل أو يوظف للكشف عنها. فإنه ينتهى إلى تسطيح هذه الخصائص. ويساعد على أن تتسرب الخصائص نفسها فى عبارات تؤدى إلى نتيجة مغايرة للتحديد والكشف. ولذلك قارب الاستخدام الانفعالى للمجاز بين قصيدتى حافظ والمتنبى، رغم بعد ما بينهما. وضاعت خصائص مدح إسماعيل صبرى بين أوراق هذه الزهرة ذات الجو العطر الملتهب.

ومن الممكن أن نتأمل هذه المفارقة التى ينطوى عليها التوظيف الانفعالى للمجاز، حيث يؤدى إلى التعميم بدل التحديد، من زاوية الأعمال المسرحية. لقد توقف طه حسين إزاء مسرحية «عشاق» للكاتب الفرنسى موريس دونيه. ووصفها بأنها:

«تجرى من أولها إلى آخرها هادئة مطردة، كما يجرى النهر الذى لا تعبث به الزوابع ولا الأنواء. وربما اضطرب النسيم من حين إلى حين، فظهرت على صفحته موجات صغار لا يلاحقها إلا الملتفت المتأمل»[١٠٦].

وتوقف طه حسين عند مسرحية ثانية، هى «القيثارة والجاز باند» لهنرى دوفرنوا وروبير ديودونى، وتحدث عنها إلى قارئه قائلاً:

«تقرؤها فإذا أنت هادئ مطمئن. لا يزعجك من هذا الهدوء والاطمئنان إلا جمل تسمعها من حين إلى حين. فتستخفك حيناً إلى الضحك وتستخفك حيناً آخر إلى الغضب والإشفاق. ولكنك لا تتجاوز الحد المعقول فى الرضا والسخط. وإنما أنت مبتسم طول القراءة. وربما سقطت من عينيك دمعة فى بعض المواقف. ولكنها لا تعقبك هذا الحزن العميق الذى تحدثه القصص العنيفة. فإذا فرغت من قراءة القصة لم تكن شديد الحزن ولا شديد السرور.

وإنما أنت مطمئن ترى أن القصة جيدة وأنها لذيذة»[١٠١].

ومن السهل أن نلاحظ أن وصف كلتا المسرحيتين لا يفرق - فى حقيقة الأمر - بينهما. إن كلتيهما مزاج من الحزن والسرور الهادئ. وقد يشبه هذا المزاج تموج النهر مع النسيم. أو تموج النفس مع الحزن والسرور. ولنمر صفحًا على ستمنتالية الدمعة التى لا تعقب الحزن العميق. ولكن الخصائص المميزة لكل مسرحية على حدة تتحول إلى شىء مائع. ويجمع المجاز بينهما بالتعميم فيوحد بين خصائصهما. دون أن يفرق بينهما. أو يفرق بين كلتيهما ومسرحية ثالثة - مثلاً - هى «الرجل المغلول» لإدوار بورديه. التى يصفها طه حسين على النحو التالى:

تؤثر فى نفسك أقوى التأثير دون أن تصدمك صدمة قوية أو يهزك هزة عنيفة. وإنما هى تحدث فى نفسك هذا التأثير قليلاً قليلاً. وترقى بك فى الألم شيئاً فشيئاً حتى تصل بك إلى أقصاه. مثلك فى ذلك مثل الذى يصعد فى جبل شاهق دون أن يلقى فى تصعيده عناء. لأن طريقه إلى القمة سهلة معبدة. فالكاتب لا يجذبك إلى ما يريد جذباً. وإنما يماشيك إليه ويقودك فى لطف ورفق كأنه يسرقك أو يختلسك(١٠٧).

ولن يفترق اطراد النهر المتموج بفعل النسيم - فى النهاية - عن صعود هادئ فى جبل. لا أثر معه لتعب أو مشقة. ولا تختلف بعض مفاجآت الصعود الهينة عن تلك الدمعة الرقيقة التى قد تنهلّ من العين. إذ يتجاوب الجميع مع حركة النسيم التى تحرك سكون الماء. فتكون النتيجة تماثل مجموعة مختلفة من المسرحيات. لا لشىء إلا لتماثل المحتوى العاطفى لانطباعات الناقد فى استجاباته إليها. ولأن التوظيف الانفعالى للمجاز يركز على تماثل هذا المحتوى. فإنه يعفى على تباين الخصائص النوعية لهذه المسرحيات. فيوقعها جميعًا فى دائرة دلالية تتصل بهذا التموج الهادئ للنسيم والنهر والصعود الرقيق إلى قمة معبَدة.

ولن يختلف الأمر كثيرًا لو تركنا المجاز المنبسط فى استعارات أو تشبيهات موسعة إلى المجاز الموجز الذى يتشبه بالمصطلح النقدى. إن التعميم واحد فى الحالين، وهو نفس التعميم الذى يوحد بين «سحر غريب فيه شىء من الخفاء». يأتى من «جمال العبارة وحسن الأسلوب ورشاقة الحوار»(١٠٩) فى مسرحية. وبين

«حلاوة فى اللفظ. وسحر فى البيان. وتجنب للتكلف، واقتصاد فى الحركة»[١١٠] فى مسرحية أخرى ويصل هذا «السحر الغريب» بين عالم المسرح وعالم الشعر، خصوصًا عندما نتذكر «هذا الروح العذب الخفيف» فى شعر المتنبى. ونقرنه بالشعر السهل الحلو الذى لا يتكلف له صاحبه «وإنما يرسل لسانه على سجيته فيأتى باللفظ المنتقى باللفظ المبتذل الشائع»[١١١]. فلا تفترق مسرحية بما فيها من «نماذج للفظ المختار المنتقى والحوار الدقيق اللطيف»[١١٢] عن قصيدة ذات «ألفاظ حلوة. لينة. جزلة رصينة... ترضى الذوق ولا تؤذيه وتقهر السمع ولا تشق عليه»[١١٣]. ذلك لأن المجاز الذى يوظف لخدمة انفعال الناقد. وتصوير انطباعه. يؤدى ـ فى كل هذه الأوجه المتعددة من الاستخدام ـ إلى مفارقة عدم الكشف عن الأعمال الأدبية نفسها.

٤ ـ ثنائية الحب والكره

إن غلبة الوظيفة الانفعالية على الخطاب النقدى إنما هى غلبة تكشف عن المحتوى العاطفى الذى تنطوى عليه لحظات الحديث النقدى مع العمل الأدبى أو عنه. و «السماء الممتازة» التى يرتفع إليها الناقد ـ مع المحتوى العاطفى لهذه اللحظات ـ أشبه بفضاء داخلى يرتحل إليه الناقد. أو يعرج فيه. حين يذعن لعواطفه ومشاعره. وحين يؤمن أن رهافة هذه العواطف ورقة هذه المشاعر هى أهم ما يميزه عن غيره. أو حين يمنح هذه العواطف والمشاعر مرتبة أعلى من مرتبة العقل. أو يؤكد «أن العقل ليس كل شىء وأن للناس ملكات أخرى ليست أقل حاجة إلى الغذاء والرضا من العقل»[١١٤]. وكما يتجاوب ـ فى خطاب الناقد ـ خفق «القلب» مع التوظيف الانفعالى والطلبى للغة. يعكس هذا «الخطاب» تقلب «لحظات» الناقد نفسها بين نسائم «الحب» وعواصف «الكره».

ويكشف الناقد عن المحتوى العاطفى لمثل هذه «اللحظات» عندما يقول: «أصدر عن العاطفة أكثر مما أصدر عن الفن»[١١٥] أو «أصدر فيما أملى عن القلب الذى يحب ويعطف ويرحم لا العقل الذى يمحص ويحلل ويقسو فى التمحيص والتحليل»[١١٦] أو «إنما أقرأ الأدب بقلبى»[١١٧].

وقد يبرر الناقد الارتحال إلى الفضاء الداخلى للعواطف، عندما يلفتنا إلى أننا «ينبغى أن نتعود النظر فى أنفسنا، ونقدر العواطف التى تدير حياتنا وحركتنا»، أو يلفتنا إلى أن الإنسان لا يمكن أن يوجد دون العواطف، لأن العواطف «هى التى تفيض عليه الوجود وتبعث فيه الحركة والحياة»(١١٨)، أو يؤكد «إنما هى عواطفنا وأهواؤنا التى تكوّن نفوسنا وشعورنا»(١١٩). ولكن المؤكد أن هذه العواطف، عندما تصبح كل شىء أو تطغى على كل شىء. تتحول إلى عاطفية يطيح معها حديث «القلب» بتحليل «العقل»، وإلى عاطفية تتجاذب لحظات الناقد فتوزعها بين قطبين متعارضين. هما: «الحب» و «الكره».

وعلى مستوى القطب الأول. يقترن «الحب» ـ فى الخطاب النقدى ـ بأفعال مثل: «أعجب». و «أميل». و «أرضى». و «أبتهج». و «أفتن». و «أشعر» و «أحس». و «أتأثر». ومن ثم «أعلم». و «أرى». و «أجد نفسى». و «أجد من أحب». أو يقترن الحكم النقدى بكلمات تتحدث عن «السعادة» و «الابتهاج» و «الراحة» و «اللذة» و «السحر» و «الفتنة» و «العطف» و «الأنس» و «الألفة» و «الدعة». مثلما تتحدث عن «الحلاوة» و «الرشاقة» و «العذوبة» و «قوة الأسر» و «خفة الروح» و «الظرف» و «الجاذبية». وعلى مستوى القطب الثانى. يقترن «الكره» ـ فى الخطاب النقدى ـ بالأفعال السابقة منفية. أو بأضداد الصفات السابقة. أو بصفات أخرى تؤكد انتفاء «الحب»؛ مثل: «السماجة» و «البرد» و «الفتور» و «التكلف» و «البغض» و «الثقل» و «النفور».

ومن السهل أن تلاحظ أن الأفعال فى تقلبات الحب والكره تأتى ـ غالبًا ـ فى صيغة المضارعة. وكأن هذه الصيغة تؤكد البعد الزمنى الآتى للحظات. كما أن هذه الأفعال تنطوى على ضمير المتكلم. أو تسند إليه. فتؤكد ـ مرة أخرى ـ طغيانه مثلما يؤكد طغيان اللحظة العاطفية التى تلابسه.

وتتحول المجموعة الدلالية لأفعال «الحب» وأسمائه وصفاته إلى مجموعة مضادة للمجموعة الدلالية للكره بأفعالها وصفاتها وأسمائها. ويتحول التضاد بين المجموعتين ليصبح تضادًا بين وجهى القيمة الجمالية التى تنفى أو تثبت فى الأعمال الأدبية. فتخلع القيمة على هذه الأعمال ـ أو أجزائها ـ فى حالة الحب.

وتسلب هذه القيمة فى حالة الكره. ولكن تظل النواة الدلالية فى كل من المجموعتين محكومة بإشارة مرجعية ذاتية. لا تتجاوز «لحظات» العواطف التى يصدر فيها الحكم: أعنى أن النواة الدلالية. فى كل من المجموعتين، لا تقودنا خارج اللحظات إلى نسق نظرى مستقل فى تماسكه المنطقى وثباته. يكون مرجعًا فى حالتى نفى القيمة وإثباتها. وإنما تقودنا النواة الدلالية إلى داخل اللحظات ذاتها. فلا تتصل إلا بالقلب الذى يصدر عن الحب أو ينفر بسبب الكره.

أما فى حالة القيمة الموجبة، فتفرض (أنا) الناقد على القارئ دخول عالم لحظاتها العاطفية، وذلك كى يشارك فى الإذعان للأحكام النقدية للحب، إن صح أن يكون للحب أحكام نقدية. وقد يختفى ضمير المخاطب من السطح، وإن كان يظل مضمنًا فى السياق، مع تصاعد العاطفة فى الحديث، ليتركز كل شىء حول ضمير المتكلم الذى ينطق لغةَ العواطف فى أحكام من قبيل:

- «أنا أحب قصيدة طرفة حبًا شديدًا»(١٢٠).

- «شخصية جرير حلوة. عذبة النفس. عفيفة. محببة إلينا»(١٢١).

- «أما طبيعة حافظ فيسيرة جداً... وهذا اليسر هو الذى يحببها إلينا»(١٢٢).

- «أحب سذاجة هذا الشعر فى تصويره وهدوئه... وأحب هذه الحياة التى يبعثها»(١٢٣).

- «أحب هذا الشعر وأستعذبه وأرضى عنه»(١٢٤).

- «أجد فى هذا الغزل الأموى شيئاً هو الذى يحببه إلى»(١٢٥).

- «هذه الأبيات... أحبها أشد الحب وأكلف بها أشد الكلف»(١٢٦).

- «أحب هذه القصيدة وأكلف بها»(١٢٧).

- «هذا التشبيه... الصادق... مؤنس فى شىء من الدعة والحلاوة والإذعان. المطمئن المحبب إلى النفوس»(١٢٨).

- «ما تزال غادة الكاميليا غادة على المسرح رغم تعاقب السنين وما تزال النفوس تشتاق إلى كل شىء محبوب»(١٢٩).

ومن السهل ـ فى هذا السياق ـ أن نلاحظ ارتباط «الجمال» بالحب؛ لأن «الجميل» هو ما يحبه الناقد، والقبيح هو ما ينفر منه. فلا يصبح ـ من ثم ـ موضوعًا للجمال. لا لأنه قبيح فى ذاته، وإنما لأنه قبيح فيما يرى الناقد، فى هذه اللحظة. أو تلك اللحظات. ولذلك لا يرد «الجمال» فى الجميل إلى مقياس خارجى، بل إلى مقياس داخلى. قد يكشف ـ فى غير مرة ـ عن معارضته اللافتة للمقاييس الخارجية فى أحكام من قبيل: «سواء أكان هذا الشعر جيدًا أم رديئًا، مستقيمًا أم ملتويًا، فإنى أجد فى نفسى حبًا له وميلاً إليه»(١٣٠).

وبقدر ما يربط الحكم النقدى بين «الجمال» و «السذاجة» و «الهدوء» و «الدعة» و «الإذعان المطمئن» و «حب الخلوة» إلى العمل أو صاحبه. فإن هذا الربط يكشف عن نوازع تحتية. تكمن وراء تقلب اللحظات. فتحدد العوالم المحببة إلى الناقد. إن الناقد لا يحب الشاعر إلا إذا كان «خفيف الروح. عذب الحديث»(١٣١) أو «ظريفًا خفيف الروح. محببًا إلى النفس»(١٣٢) أو «خفيف الروح جذاب التفكير»(١٣٣). وبقدر ما يحب الناقد البساطة فى شخصية الشاعر فإنه يحب فيها الصدق. وأعنى الصدق الذى يمكن أن يكون سمة تمتد من التمثيل العام للشخصية إلى أصغر العناصر فى القصيدة. ومنها «التشبيه... الصادق»(١٣٤).

ولكن هذا الصدق ـ كما لاحظنا من قبل ـ يخلط الأمور، ويسبب لدى طه حسين نفسه الخلط بين ما يسميه «الشخصية الفنية» وما يمكن أن نسميه «الشخصية التاريخية» للشاعر، فيتداخل ـ والأمر كذلك ـ الحكم على الشاعر المحبوب مع الحكم على الشعر الجميل، ويتحول الحكم على الشعر المكروه ليصبح تأكيدًا لقبح الشخصية التاريخية لصاحبه، دون أن يتميز أحدهما عن الآخر، بل يتبادل كلاهما الموضع على نحو مربك للتفسير والحكم. ولذلك تثبت القيمة الجمالية، فى حالتى عنترة والحطيئة، من الشعر القديم، على أساس من الحكم على الشخصية التاريخية؛ فيعلن طه حسين: «إنما أحب الحطيئة» و «أنا مخلص كل الإخلاص فيما أعلن إليك من حبى لعنترة»(١٣٥)، وتثبت القيمة الجمالية ـ بنفس القدر ـ فى الشعر الحديث، فى حالتى على محمود طه وإسماعيل صبرى،

على أساس أن الشخصية الفنية تقود إلى الإعجاب بالشخصية التاريخية، ولذلك يقول طه حسين عن الشاعر الأول «فأما معرفتى بشاعرنا المهندس فقد أرضتنى لأن شخصيته الفنية محببة إلىَّ حقًا، فيها عناصر تعجبنى كل الإعجاب وتكاد تفتننى وتستهوينى»(١٣٦)، ويقول عن الشاعر الثانى «لا أعرف شاعرًا من شعراء العصر الحديث حبب إلى نفسى وأثر فى قلبى... مثل هذا الشاعر فى شعره الغنائى القليل»(١٣٧).

إن حب الناقد لكل هؤلاء الشعراء لا ينفصل عن نغمة أخلاقية يترجع فى قرارها لون من التعاطف. يصل بين عالم شخصية الشاعر المتخيلة من ناحية، وعالم شخصية الناقد من ناحية أخرى. فيقابل بينهما كما تتقابل المرايا. والعالم المتجاوب بين الشخصيتين هو العالم الذى يستريح إليه الناقد. لأنه عالم لا تمثل معطياته تناقضًا حادًا لما تطمح إليه الذات عنده، ولا ينطوى على صدمة حادة لها، بل على العكس، إنه أقرب إلى تجلياتها فى كل شىء، لأنه أقرب إلى العالم الخاص الذى ترى فيه الذات نفسها منعكسة فى الأعمال الأدبية، فتجد فيه نفسها، وتجد فيه من تحب.

و «الحب» عند طه حسين ـ من هذه الزاوية ـ حالة تعرف على الذات. من خلال عمل أدبى يتحول إلى مرآة لها. وكلما ازداد هذا التعرف ازدادت نشوة هذه الأنا، وشعرت بتلك البهجة النرجسية التى نعانيها عندما نجد صورتنا منعكسة فى غيرنا، وعندئذ يصبح حبنًا للآخر عشقًا لأنفسنا تمامًا مثلما عشق نرجس صورته المنعكسة على الماء، فتأتى صيحة الحب التى نطلقها مسموعة أو غير مسموعة، شبيهة بصيحة طه حسين فرحًا باكتشاف نفسه، معلنًا عن حبه الذى يتجاوز كل شىء. ولا يراعى الناقد ـ فى هذا السياق ـ أية قاعدة خارجية، بل لحظة الحب التى يتم فيها الاتحاد بين المحب والمحبوب، ولحظة الحب التى توشك أن تكون «حالاً» تتجلى فيه الذات من خلال الموضوع، فلا تكتفى بمجرد الإسقاط، بل تتجاوزه إلى اتحاد يجعل من الذات موضوعًا ومن الموضوع ذاتًا. وعندئذ يصبح البعد المعرفى للحظة النقدية ـ أو لهذا «الحال» ـ بعدًا مفارقًا،

يتجاوز كل شىء خارجه، ولا يرتبط بأى شىء سوى ما هو حادث فى اللحظة نفسها، وسوى ما تراه الذات فى الآن الخاص بهذه اللحظة.

ولذلك يطرح طه حسين - فى هذه اللحظة - ما نسميه «العقل» و «المنطق» و «الترتيب الفنى»، بل «المواضعة» و «التعارف العام» ولا يبقى سوى «القلب» و «الشعور»، بكل ما يتصل بهما من تجلى الأنا فى الآخر، أو إسقاط الذاتى على الموضوعى؛ فيستوى إعلانه عن الحب مع اكتشافه للذات فى آخر. وينسرب هذا الإعلان وذلك الاكتشاف فى عبارات من قبيل:

«وقد أعجب بقصص تمثيلية كثيرة. ولكن إعجابى بهذه القصة له جوهر خاص وصفات خاصة، لا أصدر فيه عن العقل ولا عن المنطق ولا عن الترتيب الفنى الذى ألفه الناس وتواضعوا عليه، وإنما أصدر فيه عن القلب وعن الشعور. أصدر فيه عما أجد وعما أحس. أجد فيه نفسى، وأجد فيه من احب»[١٢٨].

إن لحظات الحب - فى هذا السياق - تتحول لتصبح اتحادًا بين المحب والمحبوب. فى لحظة التعرف على الذات. ولذلك يغدو اهتمام طه حسين الناقد بفكرة «اللحظات» نفسها إهتمامًا مبررًا. إنه الاهتمام الذى يؤكد أننا «عبيد اللحظات»، لا نملكها ولا نستطيع تصريفها ولا دعاءها ولا ردها عنا حين تقبل علينا»[١٢٩]. وهو اهتمام يؤكد تحول العمل الأدبى - فى اللحظة المعرفية والنقدية للحب - إلى مرآة لا تعكس سوى ما يوجد فى اللحظة ذاتها، وليس ما يوجد خارجها، وأعنى مرآة يطالع فيها الناقد جمال الذات مجلوا، ويشهد ما يهواه فى صفحتها، فيديم نظرته، أو يعلن عن اكتشاف عناصر «تفتننى وتستهوينى» مثلما يعلن عن حرصه على أن يخلو إلى هذه الأعمال، وكأنه يتوحد معها لأنه يتحد بها، ولأنه يرى فيها «مرآة صادقة لنفس جذابة» يتعشقها كما يتعشق نرجس صورته.

ولهذا السبب يعود تشبيه المرآة بارزًا واضحًا ليقترن - فى هذا السياق - باللحظة المعرفية للحب، أى اللحظة التى تجتلى فيها الأنا صورتها فى مرآة العمل الأدبى، فتعانى هذه البهجة التى يعانيها طرفان، حينما يكون «كل واحد منهما... مرآة لصاحبه، فهما يريدان أن يتصل بينهما اللقاء»[١٤٠] و «ربما غمرهما سكون

الليل وسكوت الطبيعة من حولهما فسكنا وسكتا. ورأى كل منهما مع ذلك فى نفس صاحبه كما يرى فى المرآة»[١٤١].

وينقلب البعد المعرفى للحب - فى هذا السياق - ليصبح أساسًا نقديًا فى التفسير والحكم، فتصبح اللحظة المعرفية للحب لحظة نقدية للحكم والتفسير، وعلى مستوى التفسير، يصبح الشعر «الرقيق» لأبى نواس (العربى) - مثلاً - «هو مرآة النفس حقًا»[١٤٢]، مثلما يصبح الشعر «الرقيق» لبودلير (الفرنسى) - مثلا - مرآة مماثلة، يتحدث فيها الشاعر إلى الطبيعة، لأنه «اتخذتها مرآة حبه الحزين»[١٤٣] وكأن ذات النواسى التى تجتلى وجهها فى الشعر الرقيق للغزل والمجون والخمر تماثل ذات بودلير التى تجتلى - بدورها - وجه حزنه فى مرآة الطبيعة، وكأن الذات - فى كليهما معًا - تتعرف على موضوعها بالطريقة نفسها التى يتعرف بها الناقد على ذاته فى موضوعاتهما.

وهناك كثيرون - غير النواسى وبودلير - يصنعون صنيعهما، بل يتجاوزون هذا الصنيع إلى التأمل الدائم، والمراجعة المستمرة لأعمالهم، ذلك لأن من الناس «من لا يكره إطالة النظر فى المرآة، ومنهم من لا يكره إطالة العكوف على نفسه والانحناء على أعماقها، فليس ما يمنع أن يكتب بعض الكتاب ليتخلص مما يثقله من الخواطر والآراء، ثم يجد اللذة فى أن ينظر فيما يكتب مصلحًا له يلتمس الكمال، أو محدقًا فيه كما يحدق فى المرآة»[١٤٤]. ولقد كان الوليد بن يزيد - على سبيل المثال - «يحب شعره، لأنه كان معجبًا بنفسه، وكان يرى فى هذا الشعر مرآة لهذه النفس، وكان يحب أن ينظر كثيرًا فى هذه المرآة»[١٤٥] إن هذا النوع من الأدباء «يحب أن يعيد النظر إلى نفسه مرة ومرة ومرات، وهو يريد أن ينظر إلى نفسه فى المرآة... لأنه ينظر دائمًا إلى مثل رفيعة بعيدة المنال»[١٤٦].

أما على مستوى الحكم، فترتفع الأعمال الأدبية التى تجلو ذات الناقد إلى درجة الأحاديث الفنية العليا التى «ينظر إليها كل إنسان كما ينظر إلى المرآة الصافية فيرى بعض ما يحس ويشعر»[١٤٧]. وترتفع قيمة القصة؛ لأنها تصوغ عالمًا هو انعكاس لعالمنا، الذى هو عالم الناقد فى حقيقة الأمر، فتصبح قيمتها قرينة

تعرفنا على صورتنا فيها، ولذلك «نرى فى هذه القصة مرآة لذات نفوسنا، وليس قليلاً أن ترى نفسك فى مرآة»(١٤٨).

إن هذا الاتحاد بين المحب والمحبوب فى لحظة التعرف على الذات، هو الذى يفسر مجموعة من الصفات تتسرب، كما تتسرب النغمة الأساسية، فى كل الأحكام النقدية التى تدور فى دائرة الحب عند طه حسين، وأعنى صفات مثل «الألفة» و«الهدوء» و«الراحه» و«الدعة» و«الإذعان المطمئن» و«وداعة النفس» و«خفة الروح» و«عذوبة الحديث»، إنها صفات تنبئ عن اتحاد بين ذات المحب (الناقد) ومعطيات المحبوب (العمل الأدبى)، وصفات تؤكد أن المحب لا يجد فرقًا ولا دهشًا فى عالم المحبوب، لأنه يجد نفسه فيه، مثلما لا يجد مغايرة بين عالم الذات وعالم الموضوع، أو مفارقة بين مطامح (الأنا) وخصائص (الآخر).

ونسمع فى اللحظات التى يتجلى فيها الحب على هذا النحو، حديثًا يقول: «هذا كله شعر جميل... مألوف تحبه النفس»(١٤٩)، ونسمع عن الكاتب الذى «يماشيك إليه ويقودك فى لطف ورفق كأنه يسرقك أو يختلسك»(١٥٠) مثلما نسمع عن الشاعر الذى «يرسل لسانه على سجيته... وفى صوته حنان حزين يتغنى غناءً هادئًا مريحًا»(١٥١).

وترتبط لحظات الحب - على هذا النحو - بالقصة التى «تجرى من أولها إلى آخرها هادئة مطردة»(١٥٢)، مثلما ترتبط بالقصيدة التى «تثير فى نفسك هذه الأشجان الهادئة الرقيقة»(١٥٣)، وتصبح القصة الجميلة التى «تقرؤها فإذا أنت هادئ مطمئن»(١٥٤) لا تختلف عن القصة التى تقرؤها أو تشهدها «فلا تحس دهشًا ولا غرابة، وإنما تحس أنك تشهد أو ترى شيئًا مألوفًا»(١٥٥).

ولكن ماذا يحدث عندما لا يتحقق التعرف بين المحب والمحبوب؟ أو عندما لا ترى الأنا سوى نقيضها فى الآخر، ولا تعثر الذات إلا على ما ينقى عالمها؟ إن الحب يختفى فى هذه الحالة، لانتفاء التعرف، وبقدر ما تمثل الأعمال الأدبية نقائض عالم الأنا أو الذات تتحول لحظات الحديث إلى الطرف المناقض للحب، ويزداد الكرة بازدياد البعد بين الذات والموضوع، وازدياد التنافر بين الأنا والآخر،

فتتجذب لحظات الحكم والتفسير ـ معًا ـ إلى قطب الكره، لينتفى الوجه الموجب للقيمة الجمالية، ويثبت الوجه السالب المرتبط بالقبح، ويعلو صوت (أنا) الناقد ـ مرة أخرى ـ فى أحكام من قبيل

ـ «وأنا أكره هذا التكلف وإن أحبه القدماء»(١٥٦).

ـ «وأكره للشعراء المجيدين»(١٥٧).

ـ «لم يكن خفيف الظل ولا محببًا إلى الناس، وإنما كان فيه شىء من الثقل ينفر منه ويصرف عنه، وكان الذين يحبونه قليلين، ولن يكون حظه من حبنا بأوفر من حظه من حب معاصريه»(١٥٨).

ومرة أخرى، يتحول نفى القيمة الجمالية إلى عملية ذاتية، ترتد فيها الإشارة المرجعية إلى اللحظة أو اللحظات العاطفية، لكن المفارقة ـ فى هذه الحالة ـ تغدو مفارقة حادة، تنفى الجودة المتفق عليها من الآخرين لحساب الكره، وتنفى الجمال الذى يراه الآخرون لحساب الأخلاقى الذى تراه الأنا، وعندئذ تعلو نغمة المفارقة، وتقترن بالتضاد العاطفى الواضح بين ذات الناقد وموضوعها، فنسمع:

ـ «ومهما يكن لبشار من الأشعار الجياد البارعة فأنا لا أحبه ولا أميل إليه»(١٥٩).

ـ «وليس المتنبى... من أحب الشعراء إلىّ وآثرهم عندى ولعله بعيد كل البعد أن يبلغ من نفسى منزلة الإيثار والحب»(١٦٠).

ـ «وإن آلام المتنبى تقص فلا تثير فى نفسى إلا غيظًا وازدراء، وقد تغير فى نفس غيرى من الناس إكبارًا وإعجابًا، وآلام أبى العلاء تقص فتثير فى نفسى حبًا وإجلالا كما تثير فيها عطفًا وحنانًا وإشفاقًا»(١٦١).

ومن السهل أن نلاحظ أن الحب الذى كان يقترن ـ من قبل ـ بنزوع أخلاقى يشوبه التعاطف، يتحول ـ فى هذا السياق ـ ليصبح كرهًا مقترنًا بنزوع أخلاقى يشوبه النفور، كما أن الخلط بين «الشخصية الفنية» و«الشخصية التاريخية» يتم لصالح هذا النفور، فينعكس حتى على «الأشعار الجياد البارعة» التى يسلم به الآخرون.

ومن السهل أن نلاحظ - فى هذا السياق - أن ثنائية الحب والكره تجعل من أبى العلاء نقيضًا لبشار والمتنبى على السواء، فتصل بينه وبين ذات الناقد إلى درجة تدنى بهما إلى حال من الاتحاد، وإن لم تحققه فى غير مرة، وتباعد بين ذات الناقد وبين بشار والمتنبى إلى درجة الكره الصريح، وهذا طبيعى لأن أبا العلاء يمثل العالم المألوف للناقد، العالم الذى يجد نفسه فيه. يجد من يحب على المستوى الأخلاقى الذى يغدو جماليًا، وعلى المستوى الجمالى الذى يغدو أخلاقيًا. ولذلك تكتسب لحظات الحديث النقدى بعدًا أخلاقيًا يبرر قطب الحب الذى ينجذب إليه شعر أبى العلاء؛ وقطب الكره الذى ينجذب إليه شعر بشار.

ويتم التركيز - فى هذه اللحظات - على سيرة كل من الشاعرين المتناقضين لترتفع قيمة أبى العلاء كل الارتفاع، «وإذا كانت سيرة أبى العلاء طهارة ونقاء وبراءة من الإثم والعاب، فسيرة بشار هى العهارة والدنس والتهالك على الإثم والإغراق فى العاب، وإذا كانت سيرة أبى العلاء تواضعًا، بل إسرافًا فى التواضع فسهرة بشار هى الكبرياء بل تجاوز الكبرياء إلى ما هو شر منه، إلى التيه والغرور، وإذا كانت سيرة أبى العلاء زهدًا فى الدنيا بل إعراضًا عنها، بل بغضًا لها فسيرة بشار رغبة فى الدنيا، بل تهالك عليها، بل فناء فيها، وإذا كانت سيرة أبى العلاء تعذيبًا لنفسه وجسمه وأخذًا لهما بأشد القوانين وأصرمها، وحملاً لهما على أعنف المحامل وأخشنها، وصرفًا لهما عن أيسر اللذات وأهونها، فسيرة بشار تنعيم لنفسه وجسمه، وإرسال لشهواتها على سجيتها»(١٦٢).

وإذا كانت الموازنة بين الشاعرين تتم لصالح أبى العلاء «من هذه الجهة التى تحبب الرجل إليك»، فإنها تنتهى إلى التنفير من بشار «من هذه الوجهة التى... تبغضه إليك». ثم تمضى الموازنة بالنزوع الأخلاقى الذاتى الذى يتحكم فى النظر إلى سيرة الشاعرين، لتسقطه على الشعر نفسه، فيصبح بشار «مخلصًا إذا هجا، لأنه كان يزدرى الناس، ويسرف فى بغضهم»(١٦٣) ولكن هذا الهجاء سرعان ما يكشف عن خصلة أسوأ فى بشار، وهى أنه كان «من أشد الناس فى عصره جبنًا وفرقًا»(١٦٤) وإذا تجاوزنا الهجاء إلى الغزل أصبح شعر بشار «إغراء بالفجور، وحثًا على الفسوق، وإفسادًا حتى لأشد الناس حرصًا على الشرف»(١٦٥). أما

«صوت نفس بشار» - أو شعره عمومًا - فإنه «ليس بالرخيم ولا بالرقيق، كما أنه ليس بهذا الصوت الضخم الذى لا يخلو على ضخامته من حلاوة ولين، وإنما هو صوت لا حظ له من الحلاوة. ولعله يخيفك أكثر مما يستهويك. ولعله ينفرك أكثر مما يرغبك»[١٦٦]. وإذا كان القدماء قد أجمعوا على تقديم بشار، وإيثاره بالإجادة والتفوق. فإن هذا الإجماع منهم «يعود إلى سفه بشار» الذى كان «يخيف العلماء ويهجوهم»، فكانت له «مهابة» لم تكن لغيره من الشعراء. مع أن شعره - فى النهاية - «شعر كثيف صفيق. لا يدل من نفس صاحبه على شىء، وهو كاذب دائمًا»[١٦٧]. أما تكلفه فشىء «لا حد له»[١٦٨].

قد نفترض أن الكراهية الشديدة التى يكنها طه حسين لبشار مصدرها نزوع أخلاقى أساسى عند الناقد. وأعنى نزوعًا يوحد بين الجمال فى الفن والخير فى السلوك. بوصفهما وجهين لشىء واحد. وعلى أساس من هذا الفرض يمكن القول إن طه حسين يكره بشارًا، لأن الشاعر كان عديم الخلق فاحش السلوك. وكلاهما أمر ينعكس على فنه. من المنظور الأخلاقى الصارم. فيجعل من صوت الشاعر هذا الصوت البغيض أخلاقيًا وجماليًا فى آن. وقد نجد فى الميل الشديد إلى أبى العلاء دليلاً على سلامة هذا الفرض. خصوصًا أن سيرة أبى العلاء - كما يفهمها طه حسين - تبدو نموذجًا للخير والحق. مثلما تبدو مثالا رفيعًا للطهر والبر والنسك والتحرج. وعندئذ يمكن أن نقول إن كلاً من الحب والكره يقترن بإطار من القيم الأخلاقية الثابتة. يكمن خارج لحظات الحديث النقدى ويحركها فى الوقت نفسه.

ولكن سلامة هذا الفرض لا تستقيم على أى حال، لأنه فرض منقطع لا تستجيب له السياقات المتكاملة. إن طه حسين الذى نفى بشارًا من دائرة الفن بدعوى الأخلاق، هو نفسه الناقد الذى احتفى كل الاحتفاء بما ينطوى عليه الشعر العباسى - فى عصره الأول - من ثلاثية «الشك» و«المجون» و«حرية العواطف»، وهو نفسه الناقد الذى أدخل النواسى إلى عالم الفن. رغم أنف الأخلاق، فتحدث عن «اللذة الفنية» التى وجدها فى شعر النواسى، لأنه وجد فى شعره من «الجمال الصحيح» ما يلائم بينه «وبين ميولنا وأهوائنا وعواطفنا وأذواقنا». لقد تحدث طه حسين عما رآه فى هذا الشعر من «جمال يجذبك

ويستهويك... فى اللفظ و... فى المعنى»، ولم يكن هذا الجمال - فى كل الأحوال - ينفصل عن أبى نواس الشخص الذى «كان يحب الصدق حبًّا عمليًّا» و«كان يحب الصدق حبًا فنيًا» فأصبح شعره «الصورة الصحيحة الجلية للعواطف والشعور». يضاف إلى ذلك أن طه حسين هو نفسه الناقد الذى أحب مطيع ابن إياس؛ لأنه «أصدق لهجة من أبى نواس ومن الوليد (بن يزيد) وأخف روحًا منهما». وهو الذى أحب حَماد عجرد الذى «كان صادقًا يلائم بين قوله وعمله»، وهو الذى أحب الحسين الخليع الذى كان شاعرًا «بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة». وليس هؤلاء الشعراء - جميعًا - أقل مجونًا أو خلاعة، فى المنحى والسلوك، من بشار، ومع ذلك فالناقد يحبهم ولا يحب بشارًا، مع أن شعره، مثل شعرهم، يجسد ثلاثية «الشك» و«المجوْن» و«حرية العواطف»!

فإذا تجاوزنا الشعر العربى كله وجدنا طه حسين يعطف كل العطف على بودلير - الشاعر الرجيم - الذى «عرض لضروب من الشر المادى والمعنوى ففصلها وحللها، واستخرج منه فى قوة وفن بديع صورًا شعرية رائعة»(١٦٩). ولقد أحب طه حسين شخصية أندريه جيد؛ لأنها شخصية متمردة «على العرف الأدبى، وعلى القوانين الخلقية وعلى النظام الاجتماعى، وعلى النظام السياسى، وعلى أصول الدين نفسها». ولم يأبه طه حسين كثيرًا بهذا الانحراف المنكر فى سيرة أندريه جيد الذى كان «يألف لونًا من اللذة تنكره النظم الدينية والاجتماعية إنكارًا شديدًا. و... لا يتحرج من إرضاء غرائزه. على هذا النحو البغيض، ثم لا يداجى فى ذلك ولا يصانع ولا يخفى منه شيئًا. بل يجهر بآرائه فيبثها فى كتبه، ثم يؤلف فى الدفاع عنها كتابًا وأى كتاب»(١٧٠).

ومعنى هذا كله أن تبرير كراهية طه حسين لبشار على أساس من نزوع أخلاقى يوحد بين الجمال والخير، ويطابق بين اللذة والفضيلة، إنما هو تبرير منقطع، لا يستقيم إلا فى حالة بشار وحدها. دون أن يستمر ويتواصل ليبسط نفسه على كل سياقات الحكم أو التفسير. والحق أن بشار لا يصبح دريئة للكره إلا فى لحظات محددة، وهى اللحظات التى يقارن فيها بأبى العلاء. وفى هذه اللحظات - تحديدًا - يتصل كلا الشاعرين بطه حسين اتصالاً حميمًا، ينطوى

على توتر داخلى. لا يوجد بالقياس إلى التعامل مع غيرهما من الشعراء، وذلك بسبب هذه «الآفة الطارئة التى نغصت... الحياة» أو هذه الآفة. «التى أسدلت الظلمة» بين الشاعرين والناقد جميعًا وبين العالم «وما فيه من جميل أو قبيح». وفى هذه اللحظات ـ تحديدا ـ ترتفع حدة العواطف الذاتية المتضاربة التى تربط الناقد بالشاعرين، وتصل بين الشاعرين على السواء. ويتحول الشاعران ـ معًا ـ فى التجربة الحميمة التى تنطوى عليها لحظات التعامل معهما. أو النظر إلى أحدهما من زاوية الآخر، ليصبح كل منهما اختيارًا مطروحًا على الناقد نفسه. أعنى اختيارًا على المستويات المتداخلة للسلوك الحياتى والنظر الجمالى والإبداع الأدبى فى الوقت نفسه. ومن هذه الزاوية المحددة للاختيار، يصبح بشار قرين «العهارة والفجور والإباحة»، فى حين يصبح أبو العلاء قرين «الطهر والبر والنسك والتحرج». الأول «يتمدح بآفته جهرًا»، والثانى «لا يذكر هذه الآفة إلا كارهًا، فإذا تحدث عنها قال إنها عورة يجب أن تستر». ولقد كانت الناس تؤثر الأول بالبر ـ فى حياته ـ خوفًا منه وإشفاقا، ولكنهم ـ بعد موته ـ يتنفسون الصعداء «ويحمدون الله على أنه أنقذهم من بلاء عظيم»، أما الثانى فكان محبًا للناس أشد الحب «يغلظ لهم قوله ويرق لهم قلبه»، ولم يقصر حبه على الناس «وإنما تجاوزهم به إلى الحيوان». ولقد بادله الناس الحب. فلما مات «كان الواجدون به أكثر جدًا من الواجدين عليه»(١٧١).

وفى هذه اللحظات ـ تحديدًا ـ يختار طه حسين جانب أبى العلاء، فيصبح الشاعر والشعر موضوعًا للحب. ويوحد الناقد بين الذات والموضوع. لتصبح اللحظة النقدية لحظة معرفية، يتحدث فيها الناقد عن الآخر وكأنه يتحدث عن نفسه. أو عن ذلك الترفع النبيل الذى يواجه به الكفيف العالم. فيتسامى يترفعه على مأساته. ويتعالى بطهره وبره وتحرجه على ما يراه من الصغائر. وإن رآه الآخرون من عظائم الأمور، ويتعالى بفكره إلى آفاق يرى فيها ما لا يراه المبصرون أنفسهم فنسمع:

«إن المبصرين الذين يرون ما لا نرى. و يشهدون ما لا نشهد. ويستمتعون من جمال الدنيا بما لا نستمتع به. إنما يأخذون من أسباب هذا كله بأوهنها

واضعفها... فحقائق الأشياء وجمال الطبيعة أبعد منالا مما يظن المبصرون»[١٧٢].

وفى هذه اللحظات ـ تحديدًا ـ ينفر طه حسين مما يمثله بشار، ويتحول كرهه له إلى كره لهذا التقحم الخشن الذى قد يعد تعويضًا عن فقد نعمة البصر، وإلى كره لهذا التكبر العاجز الذى قد يزيد من عزلة الأنا عن الآخرين، فيعزلها عنهم مع أنها فى أشد الحاجة إليهم، ومع أن صاحبها «مستطيع بغيره»، وعندئذ ينفر الناقد من موضوعه، لأنه وجد فى عالم الموضوع نقيضًا حادًا لعالم الذات. ويقول الناقد هذه الجملة الدالة عن بشار؛ إنه شاعر «يخيفك أكثر مما يستهويك»[١٧٣].

ومعنى هذا كله أن لحظات الحب والكره، فى حالتى أبى العلاء وبشار، لا تخضع لنزوع أخلاقى عام، ثابت مطرد، يوحد بين اللذة والفضيلة، أو يطابق بين الجميل والخير، فترتبط الإشارة المرجعية فيه بإطار مستقل من القيمة الأخلاقية، وإنما تخضع اللحظات لنزوع أخلاقى شديد الخصوصية، شديد الآنية، مسرف فى الذاتية، لا تفارق الإشارة المرجعية فيه ما هو موجود فى الآن الخاصة بهذه اللحظات نفسها. فتتصل الإشارة المرجعية بالعلائق العاطفية المتضاربة التى تصل بين الشاعرين من ناحية. وبينهما وبين الناقد من ناحية أخرى. دون أن تتجاوز هذه العلائق الوضع الآنى للحظات إلى نظام موضوعى للقيم مستقل عنها ويقع خارجها. ولذلك يزداد النفور من بشار ـ فى هذه اللحظات ـ ويصبح كره الشاعر هو الوجه الآخر لكره الشعر. أو الأساس التحتى له.

ولكن هذا النفور يقل إلى أقصى درجة، بل يختفى تمامًا، عندما تختفى العلائق الذاتية التى تجعل من بشار نقيضًا لأبى العلاء، على مستوى الاختيار الذاتى للأنا. ويظهر ذلك عندما يوضع بشار فى سياق لحظات مغايرة، لا تمثل اختيارًا ذاتيًا للناقد، بل تمثل مقارنة بين تشاؤم بشار وذلك التشاؤم الذى ينطوى عليه ـ مثلا ـ ما يسمى «الأدب المظلم» فى أوروبا. هنا تتحرك المقارنة على مستوى التقابل بين التراث (العربى) الذى ينتمى إليه الناقد، والتراث الأوروبى (الغربى) المناقض، لتصبح مقارنة بين قطبين متعارضين يسعى الناقد ـ جاهدًا ـ

إلى التوفيق بينهما. وعندئذ يلتفت الناقد إلى أن العقل الإسلامى قد أظهر عناية شديدة بالمشكلات الفلسفية الكبرى، وأن القرن الثانى للهجرة (العصر العباسى الأول) قد كشف عن نوع من التشاؤم، تحقق كمذهب مستقل له عماده الفلسفى ووسائله الأدبية. ولن يختار طه حسين ـ من هذا القرن ـ النواسى أو الخليع، اللذين أعلى من شأنهما بالقياس إلى بشار، بل يختار ـ تحديداً ـ بشارا الذى قتل لأنه كان «يهجو السلطان ويسخر من الرعية وينكر الدين». ونسمع ـ عندئذ ـ هذا الحديث عن تشاؤم بشار، فى نبرة لا تخلو من تعاطف ومن تسوية بين بشار (المكروه)، وأصحابه (المحبوبين):

«لم يكن بشار متفائلا. بل لم يكن بشار من التفاؤل فى شىء، وإنما كان ساخطاً متشائما، يقيم سخطه وتشاؤمه على إخفاقه فى إرضاء عقله حين التمس إرضاء هذا العقل لـ مذاهب الفلاسفة والمتكلمين، فلما لم يظهر بشىء صار إلى هذا الشك البغيض... وقد كان تشاؤم بشار هادئًا باسمًا أحيانًا، وشيطانياً مقهقهاً فى أكثر الأحيان. وليس هو بشار وتصويره لهذا اللهو فيم روى لنا من شعره إلا مظهراً لهذا التشاؤم. وأحسب أن العابثين من أصحاب بشار كانوا يذهبون مذهبه حين يحسون الإخفاق فى إرضاء العقل، وينهون إلى الشك فيسيزنون بكل شىء. ويسخرون من كل شىء. وينهزون فرص الحياة»(١٧٤).

ومن السهل أن نلاحظ أن بشارًا ـ هنا ـ لا يصبح دريئه للكره أو النفور. بل على العكس، يتحول ذكره إلى مثار إعزاز فى معرض المقارنة بين إنجاز الغرب الأوروبى الحديث والشرق العربى القديم. ويذكر المتنبى ـ فى هذا السياق ـ باعتباره خلفًا لبشار وأستاذًا لأبى العلاء. باختصار يختفى الكره ليحل محله ما يشبه النقيض له. ويختفى التبرير الأخلاقى للنفور ليحل محله آخر للمقارنة بين «عظماء الشرق» و«أعلام الغرب». ويبدو بشار قرين أبى العلاء من حيث إن كليهما يدعم أحد الثوابت التى تعزز موقف الناقد فى لحظات تعامله مع أدب يتصل بثقافة مغايرة، وأعنى ثقافة ينظر إليها الناقد ـ فى أغلب الأحوال ـ من منظور الأدنى إلى الأعلى. ولكن تظل الإشارة المرجعية ـ فى اللحظات الأخيرة ـ إشارة ذاتية. مرتبطة بالمستويات الآتية للحظات نفسها، تمامًا مثلما كانت الإشارة

المرجعية فى اللحظات السابقة مرتبطة بالمستويات الآتية للحب والكره فى سياق المقارنة بين بشار وأبى العلاء.

ولكن هذا الخيط الفلسفى الذى يصل بين بشار وأبى العلاء والمتنبى فيصل بينهم - جميعًا - فى مواجهة «التشاؤم الأوروبى الحديث» يعود ليتقطع فى لحظات أخرى مغايرة. فيصبح - فى حالة المتنبى - خاضعًا لمقارنة مغايرة، تفرض الموازنة بين أبى العلاء (الكفيف) والمتنبى (المبصر). وعندئذ ينقطع الوصل، ليصبح أبو العلاء - مرة أخرى - نقيضًا للمتنبى، مثلما كان نقيضًا لبشار.

ولا يفجؤنا طه حسين - والأمر كذلك - بهذا التصريح اللافت الذى يفتتح به كتابه «مع المتنبى» عن نفوره من هذا الشاعر الذى لا يبلغ من نفسه «منزلة الحب أو الإيثار». إنه لا يدرس المتنبى ليتعرف عليه، أو لأنه يريد «صحبة ومرافقة ليس غير». وإنما يدرسه - فضلاً عن ذلك - ليستكشف السر «من حب المحدثين له وإقبالهم عليه، وإسرافهم فى هذا الحب والإقبال». إنها صحبة المستريب المتحن، تلك الصحبة التى تشى بلون من سوء الطوية منذ اللحظة الأولى من الرفقة. ولقد أعلن طه حسين - فى غير موضع - أنه ليس من المحبين للمتنبى ولا المشغوفين بشخصيه وفنه، ولكن لأن طه حسين «شديد العناد للناس» فإنه يريد أن يكشف لهم عن الفرق بين ذاك الذى يحبونه، وهذا الذى يحبه هو. أى يكشف لهم عن الفرق بين إعجابهم بما يسمونه طموح المتنبى، وفلسفته. وعلو قامته فى ميزان الرجولة. وبين حبه هو لترفع أبى العلاء وحكمته، وعلو قامته فى ميزان الرجال الأحرار الفلاسفة. فيكشف لهم - بذلك - عن الفرق بين «ضعة» ذاك المبصر الذى لم ير ولا يرى سوى العارض. وعظمة هذا الكفيف الذى رأى الثابت. وألح على طلب الجوهر. فاتسعت له الرؤيا حتى ضاقت العبارة. ولذلك كله لا يجد الناقد المراوغ - وإن حاول أن يعفى على مراوغته بادعاء المعابثة والسخرية - بأسًا فى أن «يثقل» على نفسه «بالتحدث إلى المتنبى والتحدث عنه والاستماع له». بل لا يجد بأسًا فى أن يعاند نفسه ويمانعها ويكرهها - فيما يقول - على أن تسمع للمتنبى أو تتحدث إليه، وذلك لكى يقدم قراءة فى شعر المتنبى يصفها

بأنها «قراءة إن صورت شيئًا فإنما تصور طغيان المرء على نفسه، ولعبه بوقته. وعبثه بعقله، وعصيانه لهواه، وطاعته لهواه في الوقت نفسه».

وإذا كانت لحظات الحب تستوعب أبا العلاء. وتنفى شاعرًا كبشار إلى لحظات الكره. على أساس من هذا التجاوب ـ أو الاتحاد ـ بين صوت أبى العلاء وصوت الناقد، فإن المتنبى ينضم إلى بشار ليطرح معه من حالق الإعجاب (عند الآخرين) إلى هاوية الزراية (عند الناقد). وذلك لأن المتنبى كان «عبدًا لشهواته» مثل بشار. لقد أنفق المتنبى حياته كلها ـ فيما يقول الناقد ـ فى إرضاء هذه الشهوات، فباع شعره فى سوق الكساد، وتملق من يزدريهم أقبح الازدراء، وباع نفسه وحريته وكرامته للملوك والأمراء، وتبدل رأيًا برأى ومذهبًا بمذهب. «وما زال يتقلب فى هذا الفساد السياسى والخلقى حتى تلقاه الموت فى بعض الصحراء فأراحه وأراح منه!»[١٧٥]. وأين هذا كله من أبى العلاء الذى «لم يدع شهوة إلا أذلها». والذى اعتد بنفسه فارتفع بها عما تحتاج إليه الحياة من صراع. ولم يرد أن يتشبه بالملوك والأمراء، ولا أن يطمع «فيما يفيد عندهم الشعراء والأدباء والعلماء من رخيص اللذات، يشترونه بأغلى الأثمان» وإنما أراد ما هو أرفع من ذلك. أراد أن يتوحد لأن الله واحد فقال:

توَحد فإن الله ربك واحد ولا ترغبنْ في عِشرة الرؤساء

إن الفارق بين المتنبى وأبى العلاء ـ فى هذا السياق ـ هو الفارق بين الضعة والرفعة: «وقس إلى ضعة أبى الطيب رفعة أبى العلاء إن كان يمكن أن تقاس الرفعة إلى الضعة»[١٧٦] والموازنة بينهما موازنة بين «الرجل العبد المنافق» و«الرجل الحر الفيلسوف». إن المتنبى ـ فيما يقول الناقد مرة أخرى ـ رجل رفع نفسه فوق قدرها، وزعم لها ما ليس من أخلاقها. وطمع فيما لا ينبغى لأمثاله أن يطمع فيه. «ظن نفسه حرًا، ولم يكن إلا عبدًا للمال، وظن نفسه أبيًا، ولم يكن إلا ذليلاً للسلطان. وظن نفسه صاحب رأى ومذهب ولم يكن إلا صاحب تهالك على المنافع العاجلة التى يتهالك عليها أيسر الناس وأهونهم شأنًا»[١٧٧]. وأين ذلك ـ مرة أخرى ـ من أبى العلاء الذى أراد لنفسه أن تكون نفس الرجل الحر الكريم. ولعقله أن يكون عقل الرجل الحكيم الفيلسوف، فوفى لنفسه ولعقله بكل ما أراد:

ولم يكن أقل شاعرية من المتنبى. ولم تسعده الأيام كما أسعدت المتنبى، فقد حرمته بصره. ولم تتح له من الغنى والثروة ما يكفل له لين الحياة وخفض العيش. ومع ذلك عاش كريمًا. ومات كريمًا. ولم يتعلق عليه أحد بذلة. ولم يغتمز فيه أحد هفوة»[١٧٨].

إن الفرق بين الرجلين - أخيرًا - هو الفرق بين الفيلسوف والرجل من سائر الناس. ولم يكن المتنبى - على عكس ما يتصور المحبون له والمعجبون به - سوى رجل ظن بنفسه غير ما كانت عليه، فخدعها وخدع معها كثيرًا جدًا من الناس:

«ظنوا به الفلسفة، وليس هو من الفلسفة فى شىء، وظنوا به الحرية والكرامة وإباء الضيم. وليس هو من هذا كله فى شىء. إنما هو رجل من أهل زمانه لم يمتز منهم بأخلاقه. وإنما امتاز منهم بلسانه»[١٧٩].

ولذلك يظهر المتنبى فى صفحات كثيرة من «مع المتنبى» وكأنه محكوم عليه سلفًا، ويتحدث عنه الناقد - فى هذه الصفحات - وكأنه محكوم بالعلة التحتية التى تحرك لحظات الحديث، وهى أبو العلاء. وتبدو صورة المتنبى - فى هذه الصفحات - صورة كريهة منفرة، وكأن الناقد حريص على تأكيد جوانب التنفير ليباعد بين الشاعر وبين أولئك الآخرين الذين يحبونه، وكأنه حريص أن يردهم عن شاعرهم إلى شاعره. ويتدعم هذا المسعى الضمنى بأحكام تؤكد أن المتنبى كان مغرورًا «غروره فيما يظهر أكبر من شعره»[١٨٠]. أما الكبرياء التى ادعاها المتنبى فقد كانت كبرياء زائفة، إذ لم تكن حياته إلا «سلسلة متصلة من بذل هذه الكبرياء، للسادة والقادة والأمراء، ثم البكاء عليها بعد أن يبذلها ويفرط فيها»[١٨١]. أما المذاهب السياسية والدينية عند المتنبى فهى «وسيلة لا غاية»[١٨٢]، ولذلك كان الشاعر - فى قصته كلها مع كافور - صغيرًا حقًا «صغير حين مدح، وصغير حين هجا، وصغير حين رضى، وصغير حين غضب»[١٨٣]. ولا بد - والأمر كذلك - أن ننظر إلى هذا الشاعر (الصغير) من منظور محدد: «نزدرى الرجل، وقد ينتهى بنا الازدراء إلى أن نرجمه»[١٨٤]، لكن المؤكد أنه لن ينال بعض الحب الذى ناله أبو العلاء.

ويسقط طه حسين - فى هذا السياق - النفور من المتنبى (الرجل) على المتنبى (الشاعر) ويتبادل الشعر موضع الشاعر، غير مرة، فى سياق لحظات النفور، فيصور هذا البيت مثلاً:

يا بدرُ يا بحر يا غمامة يا ليث الثرى يا حِمام يا رجل

أسمج ما كان فى المتنبى حين كان ينشد بين يدى ممدوحيه من هذه الخيلاء التى لا تمثل إلا ذلة وضعفًا»[١٨٥]، أما البيت الآخر.

وإذا ما خلا الجبان بأرض طلب الطعن وحده والنزالا

فالحديث عنه من قبيل: «وأنا أستغفر عشاق المتنبى والمؤمنين بشجاعته وإقدامه إنْ قلت إنّ المتنبى لم يصور أحدًا كما صور نفسه فى هذا البيت المشهور»[١٨٦]. ولعل القارئ - نتيجة التبادل المكانى بين الشعر والشاعر فى سياق لحظات الحديث - يلاحظ «أن ظاهرة قد اطردت فى حياة هذا الشاعر. فهو لم يستطع أن يرقى بفنه إلا فى ظل حاكم يحميه ويعطف عليه، وهو لم يستطع أن يعيش عيشة الشاعر المنتج المرتقى بفنه شيئًا فشيئًا إلا فى كنف الأشراف والسادة والأمراء. كأنه النبت الطفيلى لا ينمو ولا يزهر إلا فى ظل الشجر الضخام المرتفعة فى السماء»[١٨٧]. لقد كان المتنبى - فى النهاية - «يتخذ الشعر وسيلة لا غاية»، لأنه «كان عبدًا للطمع والمال، لا للجمال والفن»[١٨٨]، أما نفسه التى يصدر عنها شعره فقد «ماتت، أو كادت تموت، ولم يبق منها إلا رمق ضئيل لم يكن خير ما بقى منها، إنما كان شر أجزاء نفسه وأهونها على الناس حين يلتمسون الخلق والفلسفة، وكان خير أجزاء نفسه وأكرمها على الناس حين يلتمسون الشعر والفن والغناء»[١٨٩].

ولكن شعر المتنبى يفرض نفسه - مع ذلك كله - على طه حسين الناقد، خصوصًا فى اللحظات التى تخفت فيها حدة المقارنة الضمنية الطاغية بينه وبين أبى العلاء. فيستسلم الناقد - مذعنًا إلى هذا الشعر - ويتعاطف مع الشاعر، وتتحرك عواطفه من منطقة الكره إلى منطقة الحب، وقد يحرص الناقد - عندئذ - على أن يفصل بين السيرة والشعر، أو بين ما يسميه «اللذة الفنية»

و«الشخصية»، ولكن يظل الحب الذى يوحد ـ دائمًا ـ بين السيرة والشعر ـ فى حالة أبى العلاء ـ غير مختلف جذريًا عن الكره الذى يوحد ـ كثيرًا ـ بين السيرة والشعر فى حالة المتنبى. ويظل قياس «اللذة الفنية» ـ من ثم ـ خاضعًا لتقلب العواطف. فتتحول عواطف الحب والكره معًا لتصبح (عاطفية) تتجاذب الناقد، فتوقعه ـ دون أن ينتبه ـ فى شراك مواقف لا تخلو من المفارقة.

والمفارقة كامنة فى النفور الحاد الذى يدفع طه حسين إلى التوقف عند أبيات المتنبى:

فما لى وللدنيا طلابى نجومها ... ومسعاى منها فى شدوق الأراقم

من الحلم أن تستعمل الجهل دونه ... إذا اتسعت فى الحلم طرق المظالم

وأن تردَ الماءَ الذى شطره دم ... فتسقى إذا لم يق من لم يزاحم

ليعقب تعقيب الكاره: «أنت واجد فيها طبيعة المتنبى كلها التى سيصورها شعره إلى آخر ديوانه: جوع وأحاديث، كما يقول المثل، فلسفة فى الهواء ليس وراءها طائل ولا غناء»[190]. ولكن طه حسين يدرك بعد ذلك ـ فى لحظة هدوء يختفى فيها الكره. وفى سياقات أخرى تختفى فيها حدة المقارنة الشخصية بين المتنبى وأبى العلاء ـ أن هذه الفلسفة «التى ليس وراءها طائل» ـ فى شعر المتنبى ـ قد أثرت «فى التشاؤم العلائى وما نشأ عنه من فلسفة تأثيرًا بعيدًا عميقًا»[191] وأن المتنبى ليس هو «العبد الذليل»، بل «الشاعر المتشائم العظيم»، ذلك لأنه «لم يتشاءم بعقله ولسانه فحسب، وإنما همَّ أن يتاءم بسيفه فلم يفلح، وهو على كل حال مؤسس التشاؤم الفلسفى المنظم فى الشعر العربى. أسسه قبل أن يبلغ العشرين، وأتم بناءه قبل أن يدركه الموت، نظر إلى الحياة اليومية فضاق بما كان يملؤها من فساد، وضاق بالنظام السياسى والاجتماعى الذى كان يعرض الناس لهذا الفساد، ثم احتقر الناس لأنهم قبلوا هذا النظام أو أذعنوا له، ثم سمت همته المتشائمة إلى ما هو فوق الناس وفوق نظمهم السياسية والاجتماعية، وإذا هو يسأل عن الموت، ويسأل عن الحياة، ويسأل عن الحرية، ويسأل عن الجبر، وإذا هو ينكر الحياة إنكارًا ويراها شرًا قد أكره الإنسان عليه إكراها»[192].

قد نقول إن هذه الصورة للمتنبى مناقضة تمامًا لصورته الأولى، وهذا حق. ولكن المفارقة ـ هنا ـ مصدرها تناقض سياق اللحظات نفسها، فالمتنبى المكروه أسير سياق لحظات المقارنة الذاتية بينه وبين أبى العلاء، والمتنبى المحبوب وليد لحظات المقارنة بين الشعر العربى فى مجمله والأدب الأوروبى. وفى هذا السياق الجديد يمكن للناقد أن يقول: «لم يكن أبو العلاء تلميذًا للمتنبى فى فنه الشعرى وحده، وإنما كان تلميذًا له فى تشاؤمه الفلسفى قبل كل شىء»(١٩٣).

وفى ظل هذا التضارب بين سياق اللحظات يصبح إعجاب الناقد بشعر المتنبى وشخصه مبررًا، تمام مثل نفوره من شعر المتنبى وشخصه. ونعثر نحن على العلة التى تجعل شعر المتنبى أشبه بشعر «مستضعف ذليل بائس. قد تقطعت به الأسباب أو كادت تتقطع»(١٩٤)، والتى جعلت منه ـ فى الوقت نفسه ـ «من أجمل الشعر العربى كله وأروعه وأحقه بالبقاء»(١٩٥). إن هذه العلة ـ بعبارة أخرى ـ توضح تجاور النفور من الشاعر مع الميل إليه، وتقلب لحظات النفور والميل تجاورًا يصوغ البناء اللافت لكتاب «مع المتنبى»، لكن هذا التجاور ـ فى النهاية ـ لن يغير من طبيعة المفارقة الحادة التى تؤثر فى سلامة الحكم النقدى، أو المفارقة الحادة التى ينطوى عليها التفسير؛ إذ تظل المفارقة تسم كلاً من التفسير والحكم بهذا التذبذب القلق بين قطبى الحب والكره.

إن هذا التذبذب هو الذى يدفع ـ فى حالة أبى العلاء ـ إلى القول: «الشاعر والفيلسوف وصاحب الفن طفل مهما يكبر!»(١٩٦) وهو نفسه الذى يدفع ـ فى حالة المتنبى ـ إلى التساؤل المناقض: «لماذا ننظر إلىَ الشعراء دائما كما ننظر إلى الأطفال وهم يلعبون؟ ولماذا نبخل عليهم بأن نظن بهم الرجولة والبطولة أحيانًا»(١٩٧). كما أن هذا التذبذب هو الذى يدفع إلى التناقض اللافت بين «الحكم» و«التفسير». فنسمع أن هذا «الفخر الرائع البديع كله ينحل إلى شىء يسير» فيتناقض «الفخر الرائع البديع» مع هذا «الشىء اليسير» تمامًا مثلما يتناقض طرفا القول بأن «ظاهر هذا الفخر معجب من غير شك وباطنه يحزن ويضحك من غير شك أيضًا»(١٩٨).

٥ ـ الحيرة التعبيرية

إن اعتماد الناقد على «القلب» أكثر من اعتماده على «العقل» هو الأصل فى كل هذا التذبذب، الذى يصيب أحكامه النقدية، مثلما يصيب تفسيراته. ويزداد هذا التذبذب حدة بازدياد تقلب الإشارة المرجعية لتقلب اللحظات، وتغير الوضع المكانى للأعمال الأدبية فيما بين القطبين المتناقضين للحب والكره. والصعوبة اللافتة التى يعانيها الناقد ـ فى مثل هذه اللحظات ـ هى التبرير والتعليل. إن الناقد الذى يقرأ الأدب بقلبه لا بد أن يفسر هذا الأدب بلغة القلب. وبقدر ما ترتبط أحكامه بالعواطف فإن العواطف نفسها تغدو شيئًا مراوغًا لا يفلح كثيرًا فى تبرير الحكم أو تعليل التفسير.

ولكن ما «العواطف» أصلا؟ إننا لا نعرف ـ فيما يقول طه حسين ـ عن عواطفنا إلا الشئ القليل، بل لا نعلم شيئًا محدودًا عن تلك المؤثرات الخفية التى تسيطر على عواطفنا وأهوائنا، فنحن لا نشعر من أنفسنا إلا بالشىء القليل جدًا، ونجهل منها أكثر مما نعلم. إن العواطف ـ فى هذا السياق ـ أقرب إلى المحتوى المراوغ الذى تنطوى عليه «اللحظات» نفسها. ونحن لا نملك اللحظات بالقدر نفسه الذى لا نملك به محتواها. واللحظات نفسها تقبل علينا بشىء كثير لا نحصيه، وتقبل علينا بشىء كثير لا نتوقعه أو نقدر على تصويره. وما دمنا لا نعرف عن عواطفنا ولا لحظاتها إلا أقل القليل فإننا لا نملك ـ دومًا ـ ما نعلل به حبنا للعمل الأدبى أو نفورنا منه، مثلما لا نملك أن نفسر ما نشعر به إزاءه، أو نعلل ما نحسه كامنا فيه. قد نعانى ـ من هذا المنظور ـ هزة غامضة تثار فى نفوسنا، لعلها «حنان حزين»، ولعلها «أشجان هادئة رقيقة»، ولعلها «مزاج من الحزن والسرور»، ولعلها «طائفة من الذكرى البعيدة التى طال عليها العهد»، وقد تنطوى هذه الهزة على حب أو كره، وقد تضعنا فى حضرة «الجمال» أو تنأى بنا عن التعامل مع «القبح».

ولكن هذه الهزة تصل ـ فى أحيان كثيرة ـ إلى آفاق لا يسهل تعليلها أو تبريرها. وكل ما يملكه طه حسين ـ إزاء هذه الهزة ـ هو التعبير عنها، إذا

استطاع، بوصفها مرتبطة بجانب خفى من العواطف التى ينطوى عليها العمل الأدبى، أو العواطف التى تنطوى عليها لحظات الناقد. ولعل أكثر الأشياء تأثيراً فى نفس الناقد، وحباً إلى قلبه، هى تلك التى تبقى غامضة له، ويبقى جزء منها سراً أمامه، لو استعرنا لغة أناتول فرانس الذى تأثر به طه حسين[١٩٩].

وارتباط العمل الأدبى بعواطف الناقد - على هذا النحو - لا بد أن يدخله إلى منطقة الغموض هذه؛ أعنى ذلك السر الذى تفرض الأنا وجوده فى العمل الأدبى مع أنه متضمن فى عواطفها. لكن هذا السر ليس شيئاً يسير التوصيل، ذلك لأنه لا ينتقل من المتحدث إلى المتحدث إليه - فى الحديث النقدى - كما تنتقل المعلومة المحددة من مرسل إلى مستقبل، وإنما ينتقل من المتحدث (الناقد) إلى المتحدث إليه (القارئ) بما يشبه إثارة العدوى، عندما يحاول الناقد أن يستثير فى قارئه عواطف مشابهة، أو قريبة من العواطف التى أثارها العمل فى الناقد نفسه.

وأول سبيل إلى ذلك هو وصف طه حسين للعواطف التى تنطوى عليها لحظات صحبته للعمل الأدبى. وقد تكون هذه العواطف بسيطة بساطة الانطباع الذى يختزلها فى عبارات من قبيل:

- **«هذا الشعر يسيل عذوبة ورقة... وإنه غناء نفس محرومة حقا»**[٢٠٠]

- **«هنا موقف أقل ما يوصف به أنه آية من آيات الدقة الفنية فى وصف العواطف الرقيقة المؤثرة»**[٢٠١].

- **«هذه القصة تمثل الظرف والتأنق فى الفن»**[٢٠٢].

- **«هى... آية من آيات الوصف الخلقى الصادق»**[٢٠٣].

وقد يحاول طه حسين - بعد ذلك - تلخيص العمل، لعله ينقل بالتلخيص بعض ما شعر به. وقد يدرك، ابتداءً، عجزه عن أن ينقل - بتلخيص العمل - ما أثاره العمل فى نفسه، وقد يحاول طه حسين تحليل العمل، رغم تنافر إجراءات التحليل مع المحتوى العاطفى للحظات، ولكنه يدرك أن التحليل لا يفترق عن التلخيص، لأن كليهما لا يمكن أن يعطى «صورة صادقة» للعمل الذى يتحدث عنه، كما أن كليهما لا يعطى «صورة صادقة» للعواطف التى انطوت عليها لحظات تحدثه مع

العمل، أو التى تنطوى عليها لحظات حديثه عنه. ومع ذلك يمضى طه حسين فى التلخيص، ويستمر فى تحليل أقرب إلى العرض منه إلى التحليل، لكنه فى الحالين، يعترف بعجزه إلى القارئ:

- «هؤلاء هم أشخاص القصة، اختصرتُ لك صورهم النفسية اختصاراً. فلننظر الآن إلى القصة نفسها. ولكن أنبهك قبل كل شىء إلى أنى لن أستطيع أن أعطيك منها صورة صادقة ولا مقاربة، لأنها أدق وأعمق وأكثر تفصيلا من أن يؤديها تحليل»(٢٠٤).

- **«وأنت مخطئ إن ظننت أنى لخصت لك القصة، فأنا لم ألخصها، وإنما مسختها مسخًا، ولم أعرض عليك منها إلا ما يمكن عرضه فأكثر ما فى القصة يحس ولكنه لا ينقل»(٢٠٥).**

- **«على أنى مهما أفعل، ومهما أبذل من قوة وجهد، فلن أستطيع أن أعطيك من هذه القصة صورة صادقة ولا مقاربة»(٢٠٦).**

- **«ومهما ألخص هذه القصة ومهما أتحرَ الدقة فى هذا التلخيص فلن أستطيع أن أعطيك من جمالها الفنى صورة مقاربة»(٢٠٧).**

- **«أنا واثق كل الثقة بأنى لن أستطيع أن أؤثر فى نفسك تأثير القصة نفسها، لأنى لن أوفق مهما أبذل من جهد، لأن أكون فى هذا التلخيص من السذاجة والسهولة بحيث كان الكاتب نفسه حين وضع قصته»(٢٠٨).**

قد نقول إن الدلالة اللافتة لمثل هذا الاعتراف - مع تقديرنا لصدقه - تقترن بعجز طه حسين عن دخول منطقة التحليل، لأن التحليل عملية عقلية يستكشف بها الناقد - أيا كان - العناصر التكوينية للعمل، فى الوقت نفسه الذى يكتشف فيه العلاقات الدالة بين هذه العناصر. وبقدر ما تتم هذه العملية بإجراءات صارمة، فإنها تتحرك فوق مهاد من المفاهيم التصورية لا تنطوى على هذه العاطفية المراوغة. وقد نقول إن التلخيص نفسه - مهما كان - لن يختلف عن العرض، من حيث إن كليهما، وإن أفاد فى أحاديث الخواطر المرسلة، أعجز من أن يعين الناقد على تبرير انطباعه إزاء العمل. إن كليهما يمر خفيفًا لينًا على الأذن - فى لحظات

الحديث ـ فيمر خفيفًا لينًا على الذهن. وما أسرع ما تتساهما الذاكرة، لأنهما ـ وإن زخرفا الحديث ـ يحولان لحظات الاستماع نفسها إلى استرخاء سلبى يتخدر معه الوعى النقدى للعقل. فلا ينشط ليشارك فى اكتشاف عناصر وعلاقات فارقة فى العمل. ولكن هناك دلالة أخرى لهذا الاعتراف، تقترن بمحاولة إثارة تعاطف القارئ، إذ قد يثير الاعتراف بالعجز فضول القارئ ويغذى شوقه إلى مطالعة العمل، لعله يعرف السر الذى ينطوى عليه هذا العمل المتأبى على الأنا الطاغية للناقد.

لكن الاعتراف ـ فى هذا النوع من اللحظات النقدية ـ يمتد ليتجاوز العواطف التى يثيرها العمل إلى تحديد الخاصية النوعية للعمل نفسه. إن طه حسين ـ فى أمثال هذه اللحظات ـ ثمل بعواطف الحب إزاء العمل، وهو يحاول ـ جاهدًا ـ أن يصل بوصف العمل إلى مستوى عواطفه، فلا ينتهى وصفه إلا إلى مفارقات لافتة. وأعنى مفارقات يلتقى فيها إعلان حيرته فى تحديد النوع الأدبى للعمل مع إعلان حيرته فى كيفية الحديث عنه، ويتجاوب فيها الاعتراف بالحيرة فى تحديد الصفة الغالبة على العمل مع الحيرة فى الحكم عليه. وتتكرر فى الحديث النقدى ـ لذلك ـ صيغ من قبيل: «لست أدرى»، و«حائر» و«أوجد شيئًا من التردد»:

ـ أريد أن أحدثك عن هذه القصة. ولكنى لا أدرى كيف أحدثك عنها»[٢٠٩].

ـ أقصة تمثيلية هى. أم قصيدة من جيد الشعر. أم كتاب فى فلسفة الحب؟ أم هى هذا كله فى وقت واحد»[٢١٠].

ـ «... وقيمة الكتاب لا أدرى أهى من الجمال اللفظى واستقامة المعنى؟ أم فى خصب المعنى، أم فى هذا التصوير الدقيق الذى لا يقاس إليه تصوير»[٢١١].

ـ «وفى الحق إنى لست أدرى أنحن بإزاء قصة واحدة أم قصتين أم قصص ثلاث أم أكثر من هذه القصص الثلاث أيضا. بل فى الحق إنى لست أدرى أنحن بإزاء قصة أو قصص تدرس الأشخاص وحياتهم النفسية القيمة، أم نحن بإزاء قصة أو قصص تدرس طائفة من الأخلاق وضروباً من أطوار النفس الإنسانية عامة وألوانا من الحياة الإنسانية من حيث هى»[٢١٢].

- «ولكنى حائر لا أدرى بأى هؤلاء الأشخاص أبداً. فالظاهر أن لهذه القصة بطلا ممتازاً تدور حوله. ولكن أشخاصها جميعا أبطال ممتازون. وما أدرى فى حقيقة الأمر إلا أن لكل واحد منهم حياته القوية المؤثرة الممتازة»(٢١٣).

- «ولقد أجد شيئاً من التردد حين أريد أن أحكم على هذه القصة فلست أدرى أهى قصة محزنة أم هى قصة مضحكة»(٢١٤).

- «إنى حائر فى أمر هذه القصة لا أدرى أأرضى عنها أم أمقتها»(٢١٥).

- «أصادقة هى، أمنصفة هى؟ لا أدرى»(٢١٦).

والعجز عن التعليل خاصية أساسية مصاحبة لمثل هذه اللحظات الحائرة. وهى خاصية ترتبط بعدم قدرة طه حسين على تجاوز الغموض الخادع لعواطفه الأولية إزاء العمل الأدبى، مثلما ترتبط بعدم قدرة طه حسين على ترجمة هذه العواطف الأولية إلى بناء متماسك من التصورات المتلاحمة، وأعنى بناء يمكن الناقد من تحليل العمل الأدبى من ناحية. وتفسير العلاقات الدالة بين عناصره من ناحية أخرى. وما دام طه حسين يقتصر على عواطفه الأولية فإنه يواجه القارئ بأقوال تكشف عن حيرته، مثلما تكشف عن عجزه فى تحليل ما يشعر به إزاء العمل الأدبى، فلا يملك سوى أن يقول لقارئه:

- «وليس من السهل أن تقول لماذا حسنت هذه الأبيات، ولكنك تشعر فيها بجمال يجذبك ويستهويك دون أن تستطيع له تحديداً»(٢١٧).

- «هذه الأناشيد التى كان يتغنى بها الشعراء... تمتاز بشىء من الجمال والروعة ليس إلى وصفهما من سبيل»(٢١٨).

- ولكن فى الأبيات مع ذلك شيئاً لا أدرى ما هو. يملأ النفوس لوعة والقلوب أسى»(٢١٩).

- «ولقد أعجز العجز كله إن أردت أن أصف لك جمال هذه القطعة الصافية المتلألئة»(٢٢٠).

- «لا أدرى كيف أصور حبى للشعراء وأصحاب الفن»(٢٢١).

- أجرى فى القصيدة روحًا عذبًا غريبًا ليس من اليسير وصفه ولا تصويره. ولكنك تحسه إحساسا قويًا»(٢٢٢).

- إنى أرى فى هذه الأبيات جزالة وصلابة ومتانة وارتفاعًا. وأجد فيها جمالا لا أعرف كيف أصوره ولكنه يملك علىَّ أمرى(٢٢٣).

وإذا توقف طه حسين - فى هذه اللحظات - عند أبيات المتنبى:

يا ساقيى أخمر فى كئوسكما ... أم فى كئوسكما هم وتسهيد

أصخرة أنا ما لى لا تحركنى ... هذه المدام ولا هذى الأغاريد

إذا أردت كميت اللون صافية ... وجدتها وحبيب النفس مفقود

تلك التى لا يعرف «أجمل منها ولا أصلح للغناء». تحدث عن حيرته العاطفية إزاء روعة الأبيات وفتنته بها، إنه لم يجد فى «كل الشعر العربى» ما يشبه هذه الأبيات جمالا وروعة. وقد نتساءل أليست هذه الأبيات للمتنبى. ذاك الذى «ماتت نفسه»، والمتنبى الذى كان - دائمًا - عبدًا للمال والطمع و«ليس الجمال والفن»؟ ولكن ذاك المتنبى الكريه سليل لحظات الكره؛ أما هذا المتنبى الذى يبدع «أجمل الشعر العربى» فهو متنبئ آخر، تحنو عليه لحظات الحب لتصل بينه وبين طه حسين فى شجن يتأبى على الوصف، وفى عاطفية تدفع الناقد إلى أن يقول:

> ومهما أحاول فلن أستطيع تصوير ما يملأ نفسى من الحزن حين أسمع بحدثه إلى ساقييه وسؤاله إياهما عما فى كئوسهما أخمر هو أم هم وتسهيد؟ ومهما أقل فلن أستطيع أن أصور إعجابى بهذا البيت الذى يسأل فيه عن نفسه ما له لا يطرب للخمر ولا يطرب للغناء.

وتعود بنا هذه العواطف الحائرة. فى سياقات اللاتعليل. إلى لحظات الناقد بكل ما تنطوى عليه من غموض وتقلب. ويستوى الإعجاب. فى هذه اللحظات. مع عدم الإعجاب. بل يستوى الشعر مع غيره من أنواع الأدب، فما أكثر ما يسمع القارئ: «أريد أن أحدثك عن هذه القصة. ولكنى لا أدرى كيف أحدثك عنها»(٢٢٥) كما يسمع أحكامًا من قبيل:

«إذا أتممت قراءة هذه القصة استيقنت أنها قوية عنيفة، لكنك تحس مع هذا اليقين أن شيئًا ينقص هذه القصة لا تدرى ما هو. وأن هذه القصة على جمالها وقوتها وقدرتها على أن تؤثر فى نفسك أعظم تأثير وتثير فيه الجهاد بين طائفة من العواطف العنيفة لم تلائم هواك، ولم ترضك كل الرضا»(٢٢٦).

وقد يتساءل القارئ كيف يمكن أن ينطوى عمل واحد على القوة والجمال والقدرة على التأثير ومع ذلك لا يلائم هواه أو يرضيه كل الرضا؟ إن ذلك - فى النهاية - أشبه بالحديث عن «اللفظ الذى مهما يكن حظه من التكلف فإن له من الجزالة حظًا يرضى ذوقنا» أو «الأسلوب الذى مهما يكن حظه من الالتواء فإنه يصور جهدًا محببًا إلى النفس مثيرا لعطفها وإعجابها»(٢٢٧).

ولو سأل القارئ كتابات طه حسين عن توضيح لمثل هذه المفارقات ردته الكتابات إلى العواطف مرة أخرى، وسمع شيئًا مشابهًا لما قاله إسحاق الموصلى، ونقله عنه الآمدى - فى «الموازنة» - عن الأشياء التى تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة(٢٢٨)، أو عن الفارق بين الذوق الذى لا يستطيع تعليله والفهم الذى يخضع للتعليل(٢٢٩)، أو عن دقة الفكرة التى لا تقتنصها اللغة(٢٣٠). وقد يؤكد طه حسين أننا «نعجز أحيانًا كثيرة عن أن نصف بعض الخواطر التى تخطر لنا والعواطف التى تجيش فى صدورنا»(٢٣١)، مثلما يؤكد أن هناك «ألوانًا من الحديث لا تستطيع لغات الناس أن تصورها، لأنها غامضة، أغمض من أن تسعها الألفاظ، ولأنها واضحة أوضح من أن تتكرها النفوس»(٢٣٢).

وبقدر ما يهمس طه حسين الناقد إلى قارئه - فى مثل هذه الألوان من الحديث قائلا:

لست أدرى أأصف نفسى كما أحب؟!(٢٣٣).

أريد أن أصف نفسى فأجد شيئًا من الصعوبة فى هذا الوصف(٢٣٤).

فإن طه حسين يؤكد لهذا القارئ أننا نعجز - عادة - عن وصف الجمال الذى تهتز له عواطفنا فى الأدب، ذلك لأن جمال الشعر - مثلا - مرتبط بحقيقته، وحقيقته «تلتمس قبل كل شىء وبعد كل شىء فى هذه الصفة التى لا أدرى كيف أسميها أو أحددها»(٢٣٥).

وعند هذا المستوى يسمع القارئ الشكوى من عجز اللغة عن اقتناص الجمال أو تعليله. ويصبح البعد الجمالى للعمل الأدبى بعدًا مراوغًا، يعجز المحلل، ويتأبى على المفسِّر، ويقاوم المعلل. وقد يقول طه حسين إن هذا البعد يدرك بما يشبه الحدس عن طريق الذوق المرهف، ولكن الذوق المرهف فى إدراكه شبه الحدسى يتجاوز منطقة التعليل، ويتمثل شعوره بالجمال فى لحظة من العواطف المبهمة تنطوى على حضور الجميل، ولكن دون قدرة على تحليل هذه العواطف من ناحية، وتحويل محتوى هذه اللحظات إلى معرفة مقننة يتقبلها الآخرون من ناحية أخرى. وكأن البعد الجمالى - من هذا المنظور - لا يعرف وإنما يحس، ولا تحدده الأنا النقدية فى ذاته وإنما تستدل عليه بآثاره فيها. وإذا تجاوزت الأنا ذلك إلى تعليل عواطفها الغامضة، أو وصفها، أو تصويرها، لم تجد شيئًا محددًا، بل معرفة تؤديها صفة. وكل ذلك طبيعى ما دامت الأنا قد استسلمت لشراك اللحظات المتقلبة وتحول العمل الأدبى نفسه ليصبح مرآة يجتلى الناقد فيها صورته.

إن هذا الاستسلام لا يفترق عن ذاك التحول؛ لأن كليهما يعنى رد البعد الجمالى فى العمل الأدبى إلى اللحظات العاطفية للذات المدركة للناقد، بدل افتراض وجود خصائص مستقلة متعينة لهذا البعد. وما دام الناقد يسلِّم، ابتداءً، بغموض اللحظات العاطفية التى رد إليها وجود البعد الجمالى، فلا بد أن يسلِّم هذا الناقد بعدم قدرته على تعليل ما يشعر به. ويعترف بحيرته فى تحديد ما يواجه، ومن ثم عدم قدرته على اكتشاف أى وجود مستقل متعين خارج لحظته، أو لحظاته العاطفية. ولن يتحدث هذا الناقد عن عناصر تكوينية أو علاقات دالة، تكون ما يسمى «الشاعرية» فى الشعر، أو «الأدبية» فى الأدب. بل يلجأ إلى صيغ من قبيل: «لست أدرى!»، أو «لا أعرف». أو «لقد أجد شيئًا من التردد!»، أو مجموعة أخرى من الصيغ، ليس لها محتوى إخبارى، بل تنطوى - فحسب - على وظيفة انفعالية، تقود - ضمنًا، أو صراحة - إلى اللحظات العاطفية الغامضة للأنا، وتحاول - سدى - أن تقنع القارئ بجمال تعجز عن اقتناصه.

وعندما يصل الناقد إلى هذا الحال فإنه يحاول إقناع القارئ بشكل مطلق للجمال الفنى لا يمكن أن يوجد فى ذاته. بل يوجد من خلال مظاهر نسبية، تسعى - جاهدة - أن تحقق بعض جوهره، فيقترن الجمال بحقائق متعالية تتأبى على التجسيم، ولا تقبل أن تسجن فى قيود اللغة الخادعة التى لم تخلق لتعبر عن الفن، أو يقترن الجمال بعواطف أعمق وأرهف من أن تحتمل شباك اللغة الخشنة، لغة الناس العادية. وبدل أن يشك الناقد فى تصوره عن الجمال يشك فى اللغة ذاتها، فيردد أصداء الشكاية الشجية لمعضلة الأداة الشهيرة فى نظرية التعبير الرومانسية. وعندئذ يقول الناقد للقارئ إن استعدادنا للشعور أعظم من القدرة على وصفه، وإن العواطف أسمى من أن تقتنصها الألفاظ:

> **وقد أطيل القول فلا أقول شيئا، وقد أتكلف خير الألفاظ فلا أجد ما أؤدى به شيئا مما أجد فى نفسى، من ذا الذى يستطيع أن يصور بالألفاظ ما يحس فى نفسه من جمال الفن!؟... وأعترف وأظن غيرى من الكتاب يعترفون، بالعجز عن أن نشهد آية من آيات الفن، ثم ننقل إليك منها صورة صادقة أو قريبة من الصدق. ثم نصف لك لذتنا بهذه الآية واغتباطنا بها. ونشركك فى هذه اللذة وهذا الاغتباط. نحن عاجزون عن هذا. العجز كله؛ لأن استعدادنا للشعور أعظم من قدرتنا على الوصف. ولأن الألفاظ التى أتيحت لنا حين نحاول الوصف أقل عددا وأضيق نطاقًا من هذه العواطف والأهواء التى لا تحصى. والتى تثيرها فى أنفسنا آيات الفن على اختلافه. وإذا ضاقت اللغة بالعلم والفلسفة فهى بالفن أشد ضيقاً. وأحسب أن اللغة لم تخلق لتعبر عن الفن. وإن تكن قد خلقت لتعبر عن الفن فأنا أعتقد أن بينها وبين تحقيق هذه الغاية التى خلقت لها أمداً لا يزال بعيداً[٢٣٦].**

وسواء وافقنا على هذا الذى يقوله طه حسين أم لم نوافق، فإن علينا أن نلاحظ أن (أنا الناقد) قد صارت تعانى من نفس المعضلة التى تعانيها (أنا المبدع) الرومانسى، أعنى أن كلتيهما تحاول أن تجسد ما لا سبيل إلى تجسيده، كما أن كلتيهما تشكو من هذه الأداة العاجزة، وهى اللغة. وما أقرب (الأنا الناقدة). من هذه الزاوية فحسب. من (الأنا الشاعرة) التى كانت تحلم - عند كولردج - بتحطيم التناقض بين الكلمات والأشياء لترفع الكلمة إلى مستوى الأشياء الحية بوجه خاص. وما أقرب (الأنا الناقدة). من هذه الزاوية فحسب.

من (الأنا الشاعرة) التى كانت تتوجع ـ عند لامرتين ـ من عجز اللغة فى التعبير عن انفعالاتها. خصوصًا عندما تضيق اللغة عن أن تسع المشاعر المضطربة، وننوء بتصوير العواطف الملتهبة.

أما التفسير الذى تسعى وراءه (الأنا الناقدة) فيتحول ليصبح أقرب إلى «معانٍ لا يدركها التعبير» لو استعنا بشعر عبد الرحمن شكرى. وبقدر ما تحدثنا (الأنا الناقدة) عن أن «هناك عواطف قد لا تجد لها أسماء، وضروبًا من الشعور قد لا تجد لها عبارات تؤديها وتفى بما لها من حق»[٢٣٧]، فإنها ترجع شكوى (الأنا الشاعرة) من «لغة الناس التى لم تخلق لشرح الغامض وتفسير المبهم. وإنما هى علامات ناقصة. وكلمات فارغة، وجمل جوفاء، وألفاظ باردة، تصهرها نفوسنا بقوتها وحميتها واضطرامها، صهر المعدن الآبى على النار»[٢٣٨].

ومن السهل ـ عندئذ ـ أن تتبادل (الأنا الناقدة) الصفات مع (الأنا الشاعرة) لتحل الأولى فى خطاب الحديث الأدبى. وتحل الثانية فى خطاب الحديث النقدى، فيؤكد طه حسين الناقد أن اللغة لم تخلق لتعبر عن الفن، أو أن بينها وبين ذلك بونًا بعيدًا، كما ينطق طه حسين الأديب الراوى. ليعبر عما يجده الأبطال من عجز فى وصف ما يحسون ويشعرون، ليقول الراوى ـ فى «أحلام شهرزاد ـ مثلا:

«وكيف تريدنى على أن أصف لك ما لا يوصف. أو أن أصور لك ما لا سبيل إلى تصويره. لقد انعقد لسان شهريار لأنه أحس وعجز عن تصوير حسه، وانعقد لسان شهرزاد؛ لأنها شعرت وعجزت عن تصوير شعورها»[٢٣٩].

أو يقول القاص ـ على لسان إحدى شخصيات «على هامش السيرة» ـ:

«لقد كان محمد رجلا لا كالرجال. ولقد كان بشرًا. ولكنه امتاز عن الناس بخصال أحسها وأحققها فى قلبى وفى عقلى. ولكن لا أجد إلى تصويرها سبيلا»[٢٤٠].

٦ ـ الحيرة المعرفية

إن حيرة الناقد ـ فى السياقات السابقة ـ هى حيرته إزاء المألوف الذى تحيط

به المعرفة ولا تؤديه الصفة. وتكمن المفارقة الأساسية ـ فى هذه الحيرة ـ فى التعارض الكامن بين المحتوى الانفعالى للحظات والشكل اللغوى الذى يجسد هذه اللحظات. مثلما يوصلها إلى الآخرين. إنه تعارض بين «الخطاب الداخلى» للناقد، فى حديثه مع العمل، و«الخطاب الخارجى» للناقد فى حديثه مع القارئ عن العمل. وإذا كان الخطاب الداخلى يتفجر عاطفية ـ غير مرة ـ ويموج بلحظات تتأبى على التحديد وتعاند الوصف، فإن الخطاب الخارجى يحاول جاهدًا أن يتوسل بالوصف، مثلما يحاول أن يوصل المحتوى المراوغ لهذه اللحظات إلى القارئ. وحيرة الناقد ـ فى هذا السياق ـ حيرة من يعرف ـ بمعنى من المعانى ـ ولكنه لا يستطيع ـ فى كل الأحوال ـ أن يوصل ما يعرفه إلى القارئ. إنها ـ بعبارة أخرى ـ حيرة من يعانى توصيل لحظات اتحاده بالمحبوب لديه إلى قارئ قد لا يشاركه فى الحب. وهى لذلك حيرة تعبيرية، ابتداء، لأنها ترتبط بترجمة المحتوى العاطفى للحظات الناقد إلى لغة تحاول أن تبتعث شبيها لهذه اللحظات عند القارئ، مثلما ترتبط بمحاولة الأنا تحويل المحتوى المعرفى للحظاتها إلى معرفة يقبلها الآخرون.

ولكن ماذا يفعل الناقد لو انسربت الحيرة نفسها من الأبعاد المعرفية إلى المحتوى العاطفى للحظات؟ إن «الروح العذب الخفيف»، الذى تنطوى عليه قصيدة للمتنبى، يشبه ذلك الصفاء المتلألئ» فى قطعة من شعر شوقى، كلاهما شئ تحيط به المعرفة وإن تؤده الصفة. وكلاهما شئ يثير عواطف الناقد وإن لم يستطع الناقد تصوير هذه العواطف. وأهم من ذلك كله أن الناقد يظل واثقًا ـ فى محتوى لحظاته ـ ثقته فى أنه وجد نفسه ووجد من يحب، ولكن ماذا يحدث عندما يخامر الناقد الشك فى هذه الثقة؟ وماذا يحدث عندما يجد الناقد جانبًا من نفسه ـ فى العمل الأدبى ـ فى الوقت نفسه الذى يفتقد فيه جانبها الآخر، فيظل قريبًا من العمل الأدبى وبعيدًا عنه فى آن؟ إن الحيرة ـ فى هذه الحالة ـ لن تصبح حيرة تعبيرية. بل تصبح حيرة معرفية. ولن تغدو المفارقة مفارقة بين خطاب داخلى وخطاب خارجى. بل تغدو المفارقة مفارقة ماثلة فى قلب الخطاب الداخلى نفسه، فتعكس صدعًا معرفيًا داخل لحظات الناقد نفسها.

ولا تحدث هذه الحالة فى لحظات حديث الناقد مع الأدب العربى أو عنه، ذلك لأن الأدب العربى ـ فى النهاية ـ عالم يتحرك فيه الناقد حركة الواثق من خطوه والواثق من فهمه. كما لو كان فى «بيئته» وبين «ذوى خاصته الذين يلقاهم مصبحًا وممسيًا». وتصنع الثنائية البسيطة للحب والكره ـ بالنظر إلى هذا الأدب ـ قطبين ينتقل الناقد من أحدهما إلى الآخر، دون أن تتذبذب لحظته أو تتوتر داخل أى منهما. قد تتعارض لحظاته فيما بينها، ولكنها لا تتعارض ذاتيًا. بل تنطوى كل لحظة على حب أو كره. بدرجات متفاوتة.

ولا تحدث هذه الحالة ـ أيضًا ـ فى لحظات حديث الناقد مع الأدب الأوروبى التقليدى أو عنه، وأعنى ذلك الأدب الذى ألفه الناقد وألفته ذوو خاصته؛ لأنه يجد فيه نفسه، ويجد فيه من يحب. وقد يطغى قطب الحب على أكثر لحظات الناقد فى الحديث عن هذا الأدب أو عنه، بالقياس إلى الأدب العربى. ولكن الثنائية نفسها تظل باقية.

إن هذه الثنائية تختل اختلالا حادًا. وتصبح حيرة الناقد حيرة معرفية. عندما يتعامل مع مجموعة من الأعمال الأدبية الأوروبية الحديثة. لا تتوافق بسهولة مع الأطر المعرفية السابقة عنده، ولا تصلح لأن تكون مرآة يجتلى فيها الناقد ذاته، ومع ذلك فإن هذه الأعمال تفرض نفسها. ابتداءً، على عواطف الناقد. لأنها أعمال قد صارت معروفة فى الغرب الذى يتطلع إليه الناقد دائمًا. ولأنها قد أصبحت من معروضات باريس، «فترينة الدنيا». لو استعرنا تشبيه توفيق الحكيم. ولكن لأن هذه الأعمال لم يتم تمثلها لتصبح جانبًا من التراث الأوروبى المبذول الذى يألفه الناقد فإنها تصبح مثار حيرته فى التعرف عليها، إنها تجذبه إليها بقدر ما يشعر بالخوف منها. وتدانيه شهرتها بقدر ما تبعده غرابتها، فتغدو عواطف الناقد متضاربة إزاءها. ويمتزج فى لحظاته التأثر والنفور، ويتجاوز السخط والرضا وينطوى الفهم على توجس عدم الفهم، ويلابس التعرف شعور قلق بالغربة.

ويعانى الناقد أبسط حالات هذه الحيرة المعرفية وأهونها مع عمل ينتمى إلى ثقافة مغايرة للثقافة الفرنسية، يتعرف عليه الناقد لأول مرة. مثل تلك المسرحية

المأخوذة عن رواية تولستوى «لحن إلى كروتزر». إن الناقد يتوقف إزاء هذه المسرحية ولا يملك إلا أن يكشف عن حيرته إزاءها فيقول:

أما أنا فلست أدرى بعد أن قرأت هذه القصة أوقعت من نفسى موقع الإعجاب! ولكنى أعلم أنى تأثرت لها وضقت بها ذرعًا، وأنكرت شيئًا غير قليل من لهجات أبطالها وأصواتهم. وخيل إلى أنى أسمع شىء لم أتعود أن أسمع مثله ولم أهيأ لسماعه. وأنى أرى قومًا لا عهد لى بهم ولا بهذه الحياة العقلية والشعورية التى تبعثهم على الحركة والقول. وليس فى هذا شئ من الغرابة. فإن هذه القصة لا تقع فى فرنسا ولا فى بلد من بلاد الغرب التى تأثرت بالحضارة اللاتينية اليونانية. وطبعت هذا الطابع الذى ألفناه. وهى لا تقع فى بلاد الشرق العربى الذى يلائمنا ونلائمه. وإنما تقع فى روسيا. ويقوم بالحركة والقول فيها طائفة من الروسيين غريبة أطوارهم. يشعرون ويعملون على نحو يخالف شعورنا وعملنا. فليس عجيبًا أن ننكرهم. وأن نحس أن الصلة بيننا وبينهم منقطعة[٢٤١].

من السهل أن نلاحظ أن الناقد ـ فى النص السابق ـ أسير لحظة متوترة. تنطوى على التأثر والضيق معًا. مثلما تنطوى على التعرف والإنكار. والحيرة ـ فى مثل هذا النص ـ حيرة المتعرف الذى يشعر أن الصلة منقطعة بينه وبين هذا العالم الغريب، غير المألوف، الذى يقدمه عمل أدبى جديد عليه. ولكن النفور ـ مع ذلك ـ لا يصل إلى أقصى مداه المعتاد. فلا يشارف قطب الكره الذى يطرح الناقد فى هاويته العمل الغريب، ذلك لأن الناقد ـ إزاء هذا العمل ـ ليس فى بيئته أو بين خاصته. إن المسرحية تنتمى ـ فى النهاية ـ إلى الغرب. حيث الحضارة والثقافة «تتغلغل فى أعماق الضمائر»، كما أن المسرحية قدمت من خلال «بيت موليير» فى باريس. أما باريس فهى مدينة النور والمعرفة، المدينة التى تتيح للناقد «من اللذة العليا ما يحبب إليه الحياة». وأما «بيت موليير»، فهو البيت المسرحى الذى يحسد الناقد أشد الحسد؛ لأنه شهد «قصة تمثيلية» فيه. وهو البيت الذى لا يقدم إلا «الخالد» من أعمال الفن[٢٤٢].

وما دامت المسرحية المأخوذة عن رواية تولستوى الغريبة ـ «لحن إلى كروتزر» ـ قد عرضت فى «باريس» وقدمها «بيت موليير» فلا بد أن يكون فيها شىء قيم.

ولا بد أنها تستحق الخلود، ولا بد أن يعانى الناقد فى التعرف على ما فيها ليصل إلى بعض هذا الحلود وعندئذ تنكسر حدة النفور فى مواجهة مضادة من التقدير. تدفع الناقد إلى أن يقول عن المسرحية نفسها التى يضيق بها:

والحق إنها مسرحية جديرة بالخلود ولست أدرى أهى مدينة بهذا للكاتبين الفرنسيين اللذين حملاها إلى الملعب أم إلى الفيلسوف الروسى العظيم الذى نفخ فيها من روحه الهوى وأودعها ما أودعها من حياة! وأحسب أنها مدينة به لهم جميعاً فأما الفيلسوف فقد اخترعها وأحياها، وأما الكاتبان الفرنسيان فقد منحاها من ضروب الزينة الفنية ما قربها إلى الناس وجعلها سهلة سائغة، تستطيع الجماهير المختلفة أن تفهمها وتتذوقها وتتأثر بما فيها(٢٤٣).

إن «اللا أدرية» الكامنة ـ فى هذا السياق ـ بين الطرفين المتناقضين للاستجابة الواحدة، إزاء مسرحية واحدة، ليست «لا أدرية» من لا يعرف كيف يصف مشاعره أو يصور عواطفه. وليست لا أدرية من يحار فى نقل إعجابه، أو يحار فى نقطة البدء، أو تدفع موجة حبه مسرحية نثرية إلى عالم الشعر الخالص، وإنما هى «لا أدرية» من لا تنطوى لحظة حديثه على عواطف موحدة، ومن يتضاد تعرفه مع إنكاره فى اللحظة نفسها.

ومع ذلك كله فإن هناك أعمالا أدبية أخرى. يبدو معها «لحن إلى كروتزر» عملا فى غاية الوضوح والبساطة، بل يبدو عملا ساذجًا السذاجة كلها وأعنى أعمالا مثل: «الطاعون» أو «كاليجولا» أو «خط التقدير» لكامو، وأعمالا مثل: «المحاكمة» و«القصر» و«أمريكا» لكافكا، وأعمالا مثل: «بين بين» لجيرودو، أو «المقبرة البحرية» لفاليرى.

وليست هذه الأعمال أعمالا تقليدية. كلاسية أو رومانسية، وإنما هى أعمال طليعية بمعنى من المعانى، متجاورة بمعنى من المعانى، لم تصبح بعد ـ فى الوقت الذى تعامل فيه طه حسين معها ـ من التراث الأوروبى الملقى على قارعة طريق الناقد، ولم يتحول معناها الغامض ـ إن كان لها معنى ثابت ـ إلى مقصد مألوف مبذول، يسير الإدراك سائغ التلقى، ومع ذلك فقد فرضت هذه الأعمال نفسها على من يسميهم طه حسين «النقاد الرسميين» أو «أعلام النقد الفرنسى». وسواء

أفهم هؤلاء هذه الأعمال أم لم يفهموها. فهناك من يسميهم طه حسين «النقاد الشبان»، ممن رفعوا هذه الأعمال إلى أعلى عليين.

وبديهى أن لا تقع هذه الأعمال، ابتداءً - فى دائرة الكره. بل يقبل عليها طه حسين وهو مذعن لما تواتر عن قيمتها، ويراها - منذ البداية - على مستوى الإيجاب. مسلمًا بما قيل عنها من الآخرين (فى باريس)، ناظرًا إليها من خلال إدراكهم لها. وقد يستبدل طه حسين - فى هذه الحالة - مجلة «العصر الحديث» بمجلته القديمة الأثيرة «الألوستر اسيون».

وقد يستبدل «ما الأدب» لسارتر بـ «المعاصرين» لجول لومتر. ولكن تظل هذه الأعمال - مع ذلك - تمثل عالما مغايرًا كل المغايرة لعالم طه حسين، الذى يشعر إزاءها بتوتر حاد؛ ذلك لأن التعرف لا يتحقق على نحو كامل. بل على نحو جزئى. هذا إن تحقق أصلا، وفى الوقت نفسه لا يصل الإنكار إلى نهايته الحادة. فهناك أعراف مضادة تحد منه. ويظل البحث عن «معنى» لهذه الأعمال أشبه بالبحث عن سراب، ذلك لأنها أعمال لا تنطوى على رسالة محددة. تقبل التلخيص النثرى أو العرض العاطفى، ولا تقدم شيئًا ثابتًا ثبات ذلك «المقصد». الذى وحد البلاغيون القدماء - وتابعهم طه حسين - بينه وبين «المعنى».

لقد آمن طه حسين طويلا - مع الجاحظ - أن الأصل - فى الكلام - هو «الإبانة»؛ لأن الكلام وسيلة تتوسل بها إلى الإعراب عما تريد أن يفهمه عنك غيرك، فإذا خرج الكلام عن هذا الأصل فمصدر ذلك «قصور فى المتكلم أو الكاتب أو قصور فى السامع أو القارئ[٢٤٤]. وما أصعب الإبانة فى هذه الأعمال، إن «ك». الذى يموت ميتة عبثية «كالكلب» فى «محاكمة» كافكا، رمز معقد لا ينطوى على بساطة التمثيل الكنالى allegory الذى يؤديه «زاديج» عند فولتير. ومسرحية «الذباب» لسارتر ليست عملاً «خفيف الروح»، لا يشق عليك بالحزن ولا السرور كأعمال بول هرفيو! بل عمل مستفز لا يقل عنصر الاستفزاز فيه عن تعدد الدلالة وتعقد مستوياتها. والموت العبثى للابن. فى «خطأ التقدير» لكامو. ليس ذلك الموت «الهادئ المطمئن». الذى قد يسقط «من عينيك دمعة فى بعض المواقف». وإنما هو الموت الذى ينقل «العبث» من عالم المسرحية إلى عالم القارئ

نفسه ليزلزل هذا «الإذعان الهادئ المطمئن» الذى امتدحه الناقد طويلا. ولن يفلح - فى وصف هذه الأعمال - الحديث عن «رشاقة اللفظ» و«دقة المعنى». ولن تنطوى هذه الأعمال على «مرآة صادقة لنفس جذابة» يجد فيها «كل إنسان صورة ما يحس ويشعر». بل لعلها تنطوى على تلك المرآة الغريبة التى تكشف العزلة الوجودية للكائن عن الآخرين فى عالم الجحيم أو الكابوس(٢٤٥).

وأهم من ذلك كله أنْ «الإبانة» - فى هذه الأعمال - لا يمكن أن تكون منتفية بسبب «قصور فى المتكلم أو الكاتب». ومن الصعب - فى الوقت نفسه - أن تكون منتفية بسبب قصور فى المستمع أو الناقد. فلا بد - إذًا - من مصالحة ما، أو تنازل ما. وأعنى المصالحة التى قد تقبل هذه الأعمال لعلها تجد فيها «إبانة ما». والتنازل الذى قد يتخلى معه طه حسين عن مفهوم «الإبانة» هونًا. ليتعرف على الكيفية التى أخرج بها «الترف الفنى» الكلام عن أصله المألوف «إلى شىء آخر غير البيان والتبيين». وقد يهتدى طه حسين - عندئذ - إلى أن أصحاب هذه الأعمال لم يكتبوها ليقولوا شيئًا واضحًا. أو ليقولوا شيئًا ينتهى - بعد الجهد والعناء - إلى الوضوح والخلاء. وإنما كتبوها ليثيروا فى النفس «ألوانًا من المعانى وضروبًا من الخواطر»(٢٤٦).

ولكن عندما يحاول طه حسين أن يتعرف على هذه «الألوان من المعانى» أو «ضروب الخواطر» يجد نفسه فى عالم غريب تمامًا، ويعانى حيرة لا أول لها ولا آخر. إنه يواجه عالمًا أشبه بعالم كافكا: «عالم غريب لا هو بالواقعى ولا هو بالوهمى. وإنما هو شىء بين الواقع والوهم. يملأ النفس حيرة وشوقًا وسأمًا وإلحاحًا فى وقت واحد». وفى هذا العالم يظل طه حسين الناقد «معلقا». يجد - أثناء القراءة - «حرجًا مرهقًا وضيقًا شديدًا؛ لأنه يرى نفسه فى بيئة مهما تكن قريبة فى ظاهر الأمر فهى غريبة فى حقائق الأشياء»(٢٤٧) وفى هذا العالم - أيضًا - يتذبذب تعرف الناقد وإنكاره تذبذب ذلك «الوضوح الخادع» الذى يملأ النفس سأمًا، و«الغموض» الذى يملأ النفس شوقًا.

وتنطوى كل لحظة من لحظات طه حسين الناقد - والأمر كذلك - على هذه العواطف المتضادة. تضاد «الحيرة والشوق»، و«السأم والإلحاح»، و«الفهم وعدم

الفهم» وتختفى الثنائية البسيطة للحب والكره لتحمل كل لحظة «أشكالا من العواطف وفنونًا من الشعور. تحسها فتلذ لك وتألم لها. وتبتهج لها وتضيق بها. وتفهمها حينًا وتعجز عن فهمها أحيانًا، وتذهب مذاهب متعددة. غريبة متباينة، فى فهم هذا الكلام الذى يلقى إليك وتأويله وتخريجه. فتقر ما تنتهى إليه، ثم يبدو لك فتعدل عنه»(٢٤٨). ويعانى طه حسين الناقد ـ فى مثل هذه الحالة ـ «اللذة العليا أحيانًا، والضيق الشديد أحيانًا أخرى»(٢٤٩).

وإذا حاول طه حسين أن يتجاوز هذا التوتر المعرفى باقتناص معنى. أو الراحة إلى فهم، راوغه المعنى، وغامره الشك فى الفهم، فلا يملك سوى الاعتراف بالحيرة مرة أخرى. وقد يصل ـ كما فى حالة كافكا ـ إلى شىء يحسبه الغاية التى قصد إليها الكاتب «ولكنه لا يكاد يفكر ويروى. حتى يشك فيما انتهى إليه. وحتى يسأل نفسه ألا يمكن أن يكون الكاتب قد أراد إلى غاية أخرى أو إلى غايات أخرى. غير هذه التى انتهى هو إليها؟»(٢٥٠) وقد يقرأ طه حسين مسرحية من المسرحيات. كما فى حالة جيرودو، ثلاث مرات، وهو الذى كان يكتفى من قبل بقراءة واحدة، ولكنه ـ فى كل مرة ـ يكتشف أن المسرحية تنطوى على «خداع غريب خطر». ذلك «لأنه يخيل إليك أنك تفهم ما تقرأ على وجه من وجوه الفهم. فتمضى فى القراءة متابعًا فهمك هذا مطمئنًا إليه، ولكنك لا تلبث أن تضل الطريق. وإذا أنت فى واد غير ذلك الوادى الذى كنت تمضى فيه. ولا يزال (الكاتب) كذلك ينقلك من واد لى وادٍ، ويثب بك من مذهب فى الفهم إلى مذهب آخر، حتى تنتهى القصة. وإذا أنت تسأل نفسك ماذا فهمت أنت منها. وماذا أراد الكاتب بها إليه»(٢٥١).

وقد يكف طه حسين عن محاولة الفهم، ومن ثم محاولة اقتناص «معنى» محدد لهذه الأعمال. فيسلم بأن بعض الأعمال الأدبية أشبه بالموسيقى، وأن بعض الكتاب يذهب بالكلام مذهب الموسيقيين بالموسيقى:

«فلا يقصد إلا إلى أن يثير فى نفسك ضروباً من العواطف والأهوال حول فكرة خطرت له وأثرت فيه. فصورها كما استطاع فى هذه الألحان التى قد تطابق ما فى نفسه وقد تقصر عنه وقد تتجاوزه وتربو عليه. ولكنها على كل حال قلما

تنقل إلى نفسك صورة صحيحة مطابقة لما كان فى نفسه. وقلما تثير فى النفوس المختلفة عواطف وأهواء مؤتلفة أو متقاربة تقاربا شديداً. إنما قصاراها أن تدفع بك فى عالم من الخيال لا حد له. فأنت تتصور فيه ما تشاء. وأنت تحس فيه ضروباً متباينة من الإحساس. وقد تسمع اللحن الموسيقى الآن فيثير فى نفسك لوناً من الخواطر، وتسمعه بعد ذلك فيثير فى نفسك لوناً آخر. وكذلك يذهب أصحاب الكلام بالكلام حين يجعلوه فنا من النغم وضرباً من الموسيقى. وحتى يستطيعوا أن يلقوه إليه فإذا أنت لا تفهم منه شيئاً دقيقاً جلياً كما تعودت أن تفهم من الكلام. ولكنك على ذلك لا ترغب عنه ولا تنفر منه. بل تؤثره ولا تعدل به شيئاً»[٢٥٢].

وقد يعزز من هذا التشبيه ما ينقله طه حسين عن ڤاليرى من أن موت الأثر الفنى يأتى من فهم الناس له: «فأنت إذا قرأت كتابًا وفهمته فقد قتلته وقضيت عليه»[٢٥٣]. وقد يجد الناقد فى تشبيه الموسيقى وفيما ينقله عن ڤاليرى بعض العزاء، فلا يتردد فى إعلان عدم فهمه لقصيدة ڤاليرى «المقبرة البحرية»، تلك التى يعدها الناقد «نموذجًا من أرقى وأروع نماذج الشعر الحديث»[٢٥٤].

ولكن تشبيه العمل الأدبى بالموسيقى لا ينفى حيرة طه حسين إزاء العمل الأدبى، وإن بررها، كما أنه لا يقضى على هذا الهاجس الذى يلح مؤكداً أن الموسيقى قلما تنقل إلى نفس القارئ «صورة صحيحة مطابقة» لما كان فى نفس صاحبها.. إن الموسيقى تقود إلى هذا «الخداع الغريب الخطر» الذى لا يبقى معه أى معنى ثابت محدد. ومشكلة طه حسين. تحديداً ـ فى هذا السياق ـ هى الوصول إلى هذا المعنى وإيمانه الثابت به. أما ما يقوله ڤاليرى فإنه كلام عذب قد يروق حينًا، ولكنه يمر صفحًا. فلا يساعد على فض مشكلة الحيرة المعرفية أو اقتلاعها من جذورها. ولا يبقى أمام طه حسين ـ والأمر كذلك ـ إلا محاولة تجاوز الحيرة باقتناص مقصد محدد يثبت فيه معنى واحداً لهذه الأعمال ليستأنسها فيه ويتعرف به عليها.

ولذلك يحاول طه حسين ـ جاهداً ـ أن ينفى غموض هذه الأعمال بجذبها إلى عالمه المألوف، وذلك بأن يبحث لها فى تراثه ـ أو فى عالمه المألوف ـ عما يعده مساويا لها، أو أصلاً لها، يستعين به على الفهم والتعرف. وإذا كانت أعمال كافكا

وكامو وسارتر، من هذا المنظور، تنتمى إلى ما يسمى «العبث»، وتوصف بأنها من «الأدب المظلم» أو «الأدب الأسود»، فذلك لأنها أعمال متشائمة أساسًا، تصور الحياة فى أبشع صورها وأقبح مظاهرها. ولكن إذا كان التشاؤم نفسه قديمًا قدم الإنسانية فليس فى هذه الأعمال من الجدة والطرافة «هذا الحظ الذى يتصوره بعض الكتاب الغربيين، فقد تشاءم اليونان، وتشاءم الرومان، وتشاءم اليهود، وتشاءم العرب». يضاف إلى ذلك أن المشكلات التى تدفع إلى التشاؤم «واحدة على اختلاف العصور والأجيال والبيئات»[٢٥٥] الخلاف فقط فى «الوسائل» التى قد تختلف باختلاف حظ العقل من الرقى والنفاذ إلى أسرار الطبيعة.

من هذا المنظور يمكن أن يجد طه حسين فى تشاؤم بشار والمتنبى وأبى العلاء ما يعينه على فهم تشاؤم كافكا، تحديدًا، بل يمكن أن يقال إن أبا العلاء «يذهب فى تشاؤمه نفس المذهب الذى يذهبه كافكا المتشائم الأوروبى الحديث فيما كتب بين الحربين العالميتين»[٢٥٦]. ليس هذا فحسب، بل إن كافكا والمحدثين «لم يكادوا يزيدون على أصول الفلسفة العلائية شيئًا، ولكنهم زادوها تفصيلا وتوضيحًا»[٢٥٧]. إن محنة كافكا الكبرى ومشكلته التى لم يجد لها حلا «هى أنه لم يستطع أن يستكشف الصلة بين الإنسان والإله»[٢٥٨] والأصول الثلاثة التى يدور حولها أدب كافكا هى العجز عن الاتصال بالآلهة من جهة، والعجز عن فهم الحطيئة والتبرؤ منها مع الثقة بالتورط فيها من جهة ثانية، والعجز عن فهم العلل الغائية لما يكون فى العالم من الخطوب والأحداث من جهة ثالثة. أما المشكلة الكبرى لكافكا ومحنته فإنها لا تختلف عن أصوله الثلاثة من حيث إن الجميع صدى المشكلة الجذرية التى عاشها أبو العلاء فى سجونه الثلاثة:

«لا فرق بين الرجلين إلا هذه القرون العشرة التى أتاحت للمعاصرين ضروباً من العلم وفنونا من الفلسفة وألواناً من الحرية لم تتح لشيخ المعرة. ومع ذلك فقراءة اللزوميات وقراءة الفصول والغايات فى تعمق و استقصاء. تنتهى بك إلى نفس الموقف الذى تنتهى بك إليه قراءة «القضية» و «القصر» و «أمريكا»[٢٥٩].

إن طه حسين الناقد ـ فى هذا السياق ـ يتجاوز حيرته إزاء كافكا بتجاوز اغترابه عنه. ويتجاوز النفور من كافكا بجذب كافكا نفسه إلى عالمه المألوف المحبوب. وعندما تحل روح أبى العلاء فِى كافكا، وتتقمص روايات كافكا أصول الفلسفة العلائية ينزل كافكا من عالمه الغريب ليصبح كائنًا مألوفًا ألفة كائنات العالم المحبوب لطه حسين الناقد، وتتحول روايات كافكا النافرة لترعى، فى إذعان الهادئ المطمئن، فى عالم يجد الناقد نفسه فيه ويجد من يحب، ويختفى التوتر المعرفى الحاد لتحل محله قناعة أشبه بقناعة «هذه بضاعتنا ردت إلينا»، وعندئذ ـ فقط ـ يغدو طه حسين الناقد قادرًا على تجاوز جانب أساسى من حيرته المعرفية، فيجرؤ على أن يحب وأن يكره مرة أخرى، مثلما يجرؤ على أن يقبل بعض الأعمال العبثية ويرفض بعضها الآخر.

هكذا يرفض طه حسين الناقد ـ وهو آمن ـ مسرحية كامو «خطأ التقدير» لما فيها من تكلف ظاهر «يوشك أن نلمسه بأيدينا»(٢٦٠)، ويعلن أنه لم يجد فى المسرحية ما تعود أن يجده «من المتعة الأدبية». أما مذهب المسرحية ـ وهو «مذهب قديم فى أصله، جديد فى صورته، يقوم على أن وجود هذا العالم لا حكمة له فيما يرى العقل»(٢٦١) أما «القصة» المسرحية فهى قصة «لم تبتكر شيئًا وإنما صورت تلك الأسطورة القديمة»(٢٦٢) ويعنى طه حسين بالأسطورة القديمة ـ فى هذا السياق ـ أسطورة سيزيف التى جعلها كامو عنوانًا وموضوعًا لواحد من كتبه الأساسية.

ولكن استئناس الأعمال العبثية بردها إلى تراث قديم يألفه الناقد، ونفى غرابة هذه الأعمال بالإلحاح على «معنى» محدد لها، يعود بالناقد إلى ثنائيته الأثيرة عن اللفظ والمعنى، ومن ثم إلى مفهوم «الإبانة» نفسه، وعندئذ يصبح جانبًا من عجز كامو عن دخول دائرة الحب راجعًا إلى «قصور» فى قدرته على أداء المعانى. ولذلك تكتسب لحظة طه حسين الناقد، إزاء رواية «الطاعون» لكامو، طابع الثنائية الجديدة القديمة، خصوصًا عندما يتذبذب الناقد بين الإعجاب بما يظنه «المعنى» والنفور مما يظنه «الأداء»، ولكن التذبذب لا ينتهى به إلى الجزم، فتعود صيغة اللا أدرية ليصاحبها الظن لا الجزم فى عبارات من قبيل:

«ولست أدرى لِمَ لم يعجبنى هذا الكتاب مع أن المعنى الذى أراد إليه الكاتب قيم خطير عظيم الشأن، وأكبر الظن أن الأداء هو الذى لم يعجبنى»[٢٦٣].

وقد تقع أعمال سارتر - من هذا المنظور - موقعًا يناقض أعمال كامو. ذلك لأن «المعنى» - فى أعمال سارتر - قيم خطير. كما أن الأداء ينطوى على «تصوير دقيق خصب»[٢٦٤] وقد يقرأ طه حسين الناقد بعض قصص سارتر - من هذا المنظور - أكثر من مرة. فلا تزيده القراءة إلا «إعجابًا بها ورضا عنها... لما فيها من آراء فلسفية... ولما لها من قيمة أدبية فنية»[٢٦٥] ولكن إذا تأمل الناقد - فى القراءة المتعددة - «المقصد» و«المعنى» لاحظ أن «العبث» الكامن فى «المعنى» يفضى إلى «وجودية... ملحدة عن الدين خارجة على الإله». عندئذ يبدو سارتر - من منظور مختلف - ينطوى التعرف فيه على مسحة من التوجس. خصوصًا عندما يستعيد طه حسين الناقد مسرحية «الذباب» ويرى «كيف يخرج أورست على كبير الآلهة ويأبى أن يستجيب له، ويعلن إليه فى شىء يشبه القحة أن ليس لكبير الآلهة عليه سلطان، فحسبه أنه خلق الإنسان وليس له بالإنسان شأن بعد ذلك». إن هذه «القحة» تعنى «هذا الإلحاد الصارخ وهذا العصيان الواضح من الإنسان»[٢٦٦]. وهى إن كشفت عن شئ - أى هذه «القحة» - فإنما تكشف عن غرور الإنسان، عندما يتصور أنه قادر - بالعقل وحده - على أن يصل إلى كل شىء أو يتجاوز كل شىء. إن هذا الغرور قرين فلسفة متشائمة «تقوم على اعتداد الإنسان بنفسه وبنفسه وحدها، وعلى إهدار القيم القديمة واستحداث قيم جديدة لا تكاد تحفل بالفضيلة والخير ولا بالحق والجمال، كما عرفها الناس من قبل»[٢٦٧].

وتنطوى هذه المسحة من التوجس، إزاء بعض أعمال سارتر، و«مذهب العبث» عموما، على منظور إسلامى متأصل هو بعض العالم المحبوب لطه حسين الناقد. وإذا تعاطف الناقد - من هذا المنظور - مع سجون أبى العلاء وحيرته، وأحب شخصه، فإنه لا يتعاطف - بالدرجة نفسها - مع هذا «الأدب الأسود» أو «المظلم» للعبثيين. قد يجد فى قراءة هذا الأدب «بعض اللذة العليا أحيانًا»، لكنه يشعر بـ «الاشمئزاز الذى تنقبض له النفس فى كثير من الظروف»[٢٦٨]، ولذلك يصبح هذا الأدب من قبيل: «الأدب الغليظ الذى تزور عنه النفس وينبو عنه الذوق»[٢٦٩].

ومن الصعب ـ فيما يبدو ـ أن يتقبل ناقد مسلم، مهما قيل أو أعلن عن حريته الدينية، المهاد الأساسى لكتابات «مذهب العبث»، أو يتعرف تعرف المحب على مبدأ هذا المذهب القائل بانتفاء الغائية من العالم. ولذلك يظل بعيدًا كل البعد «عن الاقتناع بالمذهب الفلسفى العام لألبير كامو وهو مذهب العبث»(٢٧٠)؛ لأنه مذهب «يظهر فيه التحكم والسذاجة»(٢٧١)، و«الشىء المحقق هو أن مذهب العبث هذا لون من ألوان اليأس الذى تدفع الإنسانية إليه، حين تشتد عليها الأزمات، وتأخذها الخطوب والأهوال من جميع وجوهها»(٢٧٢).

ومع ذلك فإن هذا التوجس الدينى لا يمنع طه حسين الناقد من الإعجاب بالعمل العربى اليتيم الذى رأى فيه صدى للوجودية، وأعنى مسرحية محمود المسعدى «السد». إن طه حسين يرى فيها «قصة تمثيلية رائعة» و«قصة نادرة». لأنها تتأثر بمذهب العبث، ولأن صاحبها قد اتخذ «التعبير الرمزى» فوفق إلى ذلك توفيقًا «ما أعلم أنه أتيح لأديب عربى معاصر»(٢٧٣). ومسرحية السد ـ بعد ذلك ـ قصة «غريبة كل الغرابة»؛ لأنها «بيئة شعرية خالصة لا تكاد تقبل عليها حتى ترى نفسك فى عالم من الخيال غريب لا عهد لنا بمثله فى الأدب العربى»(٢٧٤). وهى «قصة فلسفية كأحق وأدق ما تكون الفلسفة»، وهى «قصة شعرية كأروع وأبرع ما يكون الشعر»(٢٧٥)، وذلك لأن صاحبها «يريد أن يكتب فلسفة أدبية أو ينشئ أدبًا فلسفيًا... التعبير الشعرى هو سبيله إلى تصوير فكرته... بالرمز والإيماء»(٢٧٦).

ولا يتردد طه حسين فى أن يكشف عن حيرته إزاء المعنى فى مسرحية المسعدى، ويعترف قائلاً:

> «لست أدرى أفهمت القصة أم لم أفهمها... ولا غرابة فى أن أشك فى أنى قد فهمت عن المؤلف حق الفهم بعد أن قرأت قصته مرتين أو ثلاثًا، فهذه طبيعة الرمز وهى كذلك طبيعة الشعر، يقتله الفهم السريع اليسير ويحببه هذا الغموض الخصيب»(٢٧٧).

ومن السهل أن نلاحظ أصداء بول ڤاليرى فى تبرير طه حسين لحيرته فى الفهم، ذلك لأن حديثه عن «الفهم» الذى «يقتل» العمل ليس سوى صدى لما أكده ڤاليرى ـ ونقله عنه طه حسين ـ من أن موت العمل الأدبى يأتى من فهم الناس له

«فهناك... جهاد عنيف بين القارئ والمقروء فإذا فهم القارئ فقد غلب، وإنما الأثر الفنى الحليق بهذا الاسم هو الذى يغلب قارئه ويعجزه، ولكن دون أن يضطره إلى اليأس والقنوط»(٢٧٨).

ولكن حيرة طه حسين، إزاء مسرحية «السد» لا تأخذ نفس الطابع الحاد الذى أخذته من قبل، مع «كافكا» أو «جيرودو» مثلا، ذلك لأن المسرحية عربية فى آخر المطاف، يشعر معها الناقد أنه فى بيئته، وأهم من ذلك أنه قد استأنس أصولها الغربية وعقلها فى حظيرة تراثه. ولذلك يحرص طه حسين على اقتناص «معنى» ثابت للمسرحية، مثلما يحاول أن يكشف عن «مقصد» محدد لها، فيؤكد أن بطل السد - غيلان - يبذل جهدًا ضائعًا ليست له حكمة وليس وراءه طائل، لأن صاحبه أو غير صاحبه من الناس لا يظفر له نتيجة، ولا يجد له غاية ينتهى إليها. وغيلان - فى هذا السياق - أشبه بسيزيف الذى يبذل جهدًا متصلاً ضائعًا لا سبيل إلى تأويله أو تعليله. وإذا كانت عبثية «سيزيف» ترتبط بعنائه مع صخرته من سفح الجبل إلى قمته، فإن عبثية «غيلان» تتصل بمحاولته إقامة سد يحجز الماء ويروى الأرض «فرى الأرض هو بالقياس إلى بطل الأستاذ المسعدى أشبه شىء بقمة الجبل، والسد الذى لا يرتفع بناؤه إلا لينهار أشبه شىء بالصخرة التى لا تبلغ القمة إلا لتهوى إلى الحضيض.. وكل الفرق بين البطل العربى الذى ابتكره كاتبنا الأديب والبطل اليونانى الذى ابتكرته الأسطورة واستعاره الكاتب الفرنسى هو أن البطل العربى حى يريد أن يوجد شيئًا وأن يبلغ به غاية فلا يوجد شىء ولا ينتهى إلى غاية، والبطل اليونانى حى تعاقبه الآلهة بهذا العناء المتصل الذى لا يغنى عنه قليلاً ولا كثيرًا»(٢٧٩).

ومن الطريف أن صاحب المسرحية - المسعدى - يرد على طه حسين تفسيره الذى يحدد «المقصد» من «معنى» مسرحيته. وينفى تأثره بأسطورة سيزيف لكامو، ويحاول أن يرد مكونات وعى بطله إلى تراث إسلامى. يثق معه البطل أن قوته مشتقة من قوة الله. وأن ذاته ليست إلا قبسًا من الذات المطلقة، فهو - أى غيلان، بطل المسرحية - إذا عمل عملاً أو حرص على أن يكون مبتكرًا خالقًا. فإنما يسمو إلى حيث ينبغى له أن يسمو بحكم ما ركب فى طبعه من النور الإلهى

المطلق، ولذلك يتميز «غيلان» عن «سيزيف». فى تفسير المسعدى لمسرحيته، ذلك لأن جهاد غيلان ملىء خصب بالمعانى والغايات. وإذا كان الإخفاق يكتب له ـ فى بناء السد ـ فإن إخفاقه يظل رمزًا إسلاميًا لماهية الإنسان وشرفه من حيث هو إنسان، يحمل قبس النور الإلهى، ولذلك ينطوى إخفاقه على إمكانية نجاته بالجزء الإلهى الذى يتجاوز به الخيبة المؤقتة لمسعاه البشرى. أما سيزيف ـ فيما يرى المسعدى ـ فهو رمز إلى بطلان الوجود نفسه، أو عبثيته، وخلوه من كل غاية معروفة يمكن الوصول إليها.

ولكن طه حسين ـ وهنا تكمن المفارقة ـ الذى رد كافكا إلى أبى العلاء، وردّ «العبث» إلى أصول تراثية، يرفض التفسير الإسلامى للمؤلف، ويرفض أن تُسلِم الوجودية على يد كاتب عربى، مع أنه يقر أنها «تنصرت فى فرنسا على يد جبرييل مارسيل»، ويأبى على الكاتب العربى أن يكون له منظوره الإسلامى الخاص داخل فلسفة عالمية. قد يبرر طه حسين (المسلم) هذا الرفض بأن «النور الإلهى المطلق لم يطلب قط إلى الإنسان أن يكون معاندًا إلى أقصى غايات العناد، مكابرًا إلى أبعد ما يمكن أن تبلغ المكابرة، وإنما يطلب إليه أن يكون عاقلاً رشيدًا يدبر أمره فى أناة وحذر وحكمة واحتياط... ولا يرسل نفسه فى أثر الخيال على سجيتها»(٢٨٠)، ولكن الذى لا يلتفت إليه طه حسين، فى حواره اللافت مع المسعدى، أنه يأبى على الكاتب التونسى ما أباحه لنفسه، وأنه يرفض أن يكون التراث الذى استعان به ـ هو ـ على فهم كافكا والتعرف إليه وسيلة مغايرة، أو مماثلة، يستعين بها كاتب عربى آخر ـ على مستوى الإبداع ـ على تطويع فلسفة مغايرة، تتناسب مع موقفه الخاص ككاتب يحمل على كتفيه معطيات تراث متميز، وأعنى تراثًا يجعل معضلته الوجودية مختلفة ـ حتمًا ـ عن معضلة كامو أو سارتر. وذلك ـ فى تقديرى على الأقل ـ تناقض لا يقل لفتًا للانتباه عن تناقضات ثنائية الحب والكره، ولا يقل توترًا عن توتر الناقد نفسه بين فهم كافكا وعدم فهمه. إنه التناقض الذى يجمع بين المتضادين، دون محاولة جذرية لتجاوزهما ـ معًا ـ فى تركيب جديد. ولذلك فهو مجلى أخير من مجالى المجاورة التى تنبنى عليها الصيغة التوفيقية لنقد طه حسين كله.

الهوامش

(١) يقول طه حسين: «إنى أعتقد أن كثيرين من القراء يحبون هذه الأحاديث ويجدون فيها بعض اللذة، فأظنهم يغفرون لى بعض ما أدفع إليه من الاستطراد بين حين وحين». من أدب التمثيل الغربى، ص ٣٠.

(٢) راجع، ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، ص ٤٤٠ ـ ٤٤١.

(٣) أحلام شهرزاد، ص ١٢٩.

(٤) راجع: حمدى السكوت ومارسدن جونز، طه حسين، ص ١١٤. ١١٨ ـ ١١٩. ١٣١. ١٤٩. ١٩٣.

(٥) مع المتنبى، ص ٣٧٩ ـ ٣٨٠.

(٦) صوت باريس. ص ٤٣٦.

(٧) مع المتنبى، ص ٨.

(٨) مع أبى العلاء فى سجنه، ص ٢١.

(٩) فصول فى الأدب والنقد، ص ٢٢ ـ ٢٣.

(١٠) ألوان، ص ٧٦ وقارن ـ «ما وراء النهر». ص ٣٠.

(١١) مع المتنبى، ص١٠.

(١٢) مع أبى العلاء فى سجنه، ص ٢.

(١٣) حديث الأربعاء. ١١٣/٢.

(١٤) فصول فى الأدب والنقد، ص ٥١.

(١٥) نقد وإصلاح، ص ٣٦.

(١٦) كتب ومؤلفون، ص ١٤٦.

(١٧) حديث الأربعاء. ٨٥/١.

(١٨) نسمع ـ مثلا ـ عن «زنوبيا» لمحمد فريد أبوحديد (فصول فى الأدب والنقد، ص ٥١) ما يلى، واشهد لقد بدأت فى قراءة هذه القصة، وما كدت أمضى فى قراءتها حتى بلغ منى

الأستاذ فريد أبو حديد هذه المنزلة، فأنساني نفسي، وصرفني عن التفكير والنقد، واضطرني إلى أن أمضي معه وأسمع له وأقبل منه في غير ممانعة أو مقاومة ماذا أقول! بل إن الأستاذ فريد أبو حديد لم ينسني نفسي فحسب، وإنما أنساني شيئًا ليس من السهل أن ينسى عادة ومن يدري! لعل قصته كانت دواء لي من هذه العلة الطارئة التي لا تكاد تلم بالمريض حتى تثقل عليه وتضايقه أيامًا. وقد ألمت بي هذه العلة. وكنت أنتظر أن تثقل عليَّ وأن تضايقني كما تثقل على الناس وتضايقهم، ولكني شغلت عنها بهذه القصة يومًا وبعض يوم، ولما فرغت منها لاحظت أن العلة لم تثقل عليَّ. وأن الحرارة لم تسرف في الارتفاع، وأن الطبيب لم يشتد في التضييق. أليس من الجائز، بل من الراجح أن قصة الأستاذ فريد أبو حديد قد رفعتني عن هذا الطور من أطوار الحياة العادية إلى طور آخر ممتاز أشاع في نفسي قوة ونشاطًا، ومكنني من أن أقاوم العلة بدل أن أقاوم القصة. وجعل مقاومتي لهذه العلة شيئًا لا شعوريًا. وهو - فيما يقال - أحسن أنواع المقاومة».

(١٩) فصول في الأدب والنقد، ص ٥٢.

(٢٠) صوت باريس، ص ٤٠٩.

(٢١) المصدر السابق، ص ٦٢٨.

(٢٢) قصص تمثيلية، ص ٢١٦.

(٢٣) صوت باريس، ص ٤٨٦.

(٢٤) انظر: ميخائيل نعيمة، الغربال، ص ١٥٨.

(٢٥) مع المتنبي، ص ٣١٢.

(٢٦) المرجع السابق، ص ٣٢٤ - ٣٢٥.

(٢٧) صوت باريس، ص ٥٧٢.

(٢٨) صوت باريس، ص ٤٢٥.

(٢٩) نفس المصدر والصفحة.

(٣٠) حديث الأربعاء، ١/٢٥٠.

(٣١) مع المتنبي، ص ٢١.

(٣٢) المصدر السابق، ص ١٤٦.

(٣٣) الحب الضائع، ص ٧٦.

(٣٤) حديث الأربعاء، ٣/١٤٦.

(٣٥) لحظات، ص ٣١٧.

(٣٦) لحظات، ص ١٤٠.

(٣٧) صوت باريس، ص ٦٣٧.

(٣٨) المصدر السابق، ص ٦٠٨.

(٣٩) المصدر السابق، ص ٤٣٧.

(٤٠) مع المتنبى، ص ١٠٨ ـ ١٠٩.

(٤١) حديث الأربعاء، ١/ ٢٠.

(٤٢) المصدر السابق. ١/ ١٧٠.

(٤٣) المصدر السابق. ١/ ١٦٠.

(٤٤) ألوان، ص ٢٦٤.

(٤٥) مع المتنبى، ص ١٢٩.

(٤٦) المصدر السابق، ص ١٥١.

(٤٧) حديث الأربعاء، ١/ ٦٤.

(٤٨) صوت باريس، ص ٤٢٤.

(٤٩) فصول فى الأدب والنقد، ص ٩.

(٥٠) راجع الفصل الأول من القسم الأول.

(٥١) فصول فى الأدب والنقد، ص ٩.

(٥٢) المصدر السابق. ص ٩.

(٥٣) المصدر السابق، ص ٩.

(٥٤) المصدر السابق، ص ٩.

(٥٥) خصام ونقد، ص ١٥.

(٥٦) المعذبون فى الأرض، ص ١٨.

(٥٧) ما وراء النهر، ص ٨٢.

(٥٨) ربما كان لفظ «الخطاب» فى ذاته يكشف ضمنًا ـ فى هذا المجال ـ عن الطبيعة السمعية التى يعتمد عليها حديث الناقد ـ طه حسين ـ مع القارئ، خصوصًا عندما نضع فى الاعتبار أننا إزاء ناقد يملى على كاتبه، ويعتمد ـ فى حديثه مع القارئ ـ على الصوت الذى يصافح السمع، وليس على الكتابة التى تواجه البصر، ولكنى ـ فى هذا البحث ـ مشغول بالكيفية التى يحقق بها الخطاب نفسه عملية الحديث النقدى. ومعنى ـ تحديدًا ـ بالجوانب الوظيفية لهذه الكيفية فى سياق النصوص النقدية نفسها، أكثر مما أنا معنى بتأمل الطبيعة السمعية للخطاب بوصفها عرضًا نفسيًا دالاً على التكوين النفسى لطه حسين الناقد أو الأديب. قارن ـ مثلاً ـ بما صنعته سهير القلماوى بلغة طه حسين فى بحثها. مع طه حسين، سلسلة اقرأ، دار المعارف القاهرة. ١٩٧٤، ص ٥٦ – ٩١.

(٥٩) من الواضح أنى أحاول ـ فى تحديد هذه الوظائف أو فى استخدامى الإجرائى لها ـ الإفادة من بعض عناصر السداسية الوظيفية التى أصلها ياكوبصن (مطورًا أفكار

شكلوفسكى shklovsky وموكاروفسكى Mukarovsky معًا) عن العناصر التكوينية للحدث اللغوى. والوظيفة الانفعالية ـ فى هذا الاستخدام الإجرائى ـ أقرب إلى الـ Em-olive Function أما الوظيفة الطلبية فهى أقرب إلى الـ Conative Function وإذا كانت الأولى تركز على المخاطب المتكلم Addresser فإن الثانية تركز على المخاطب المستمع Addressec. أما الوظيفة الإشارية فهى أقرب إلى الـ Referential Function مع استبدال النص أو العمل الأدبى ـ موضوع الخطاب. فى الحديث النقدى بالسياق Context عند باكويصن،وقد أوضح ياكوبصن، هذه الوظائف ـ مع غيرها، أى الوظيفة الافتتاحية phatic وما بعد اللغوية Metalingual والشعرية Poetic فى بحثه الشهير: «بيان ختامى، اللغويات والبويطيقا» راجع:

Roman Jakobson, Closing Statement: Linguisics and Poetics, in T.A. Sebeok, ed, Style in Language, Cambridge. Mass. MIT press, pp, 350-377.

على أن هذا الاستخدام الإجرائى لبعض الوظائف التى حددها ياكوبصن لا يعنى ـ بالضرورة ـ التطابق مع مشروعه أو الموافقة على مفهومه (ويسعى كلاهما إلى تحديد بنية الوظيفة الشعرية وطبيعتها التى تركز ـ أساسًا ـ على الرسالة message، بل يعنى هذا الاستخدام ـ تحديدًا ـ الإفادة من بعض معطيات ياكوبصن. وتوظيفها ـ إجرائيًا ـ لخدمة مشروع مغاير ومفهوم مختلف. ولعلى ـ من هذا المنظور التقويمى ـ أقرب إلى النقد الثاقب الذى واجه به روجر فاولر مشروع ياكويصن من منظور علم اللغة الاجتماعى. فى كتابه عن استخدام النقد اللغوى. راجع:

Roger Fowler, Literature as Social Discourse; The Practice of Linguistic Criticism, Batsford Academic. London 1981. pp. 80-85.

(٦٠) مع المتنبى، ص ٥١.

(٦١) حافظ وشوقى، ص ١١٨.

(٦٢) صوت باريس، ص ٤٦٢.

(٦٣) مع أبى العلاء فى سجنه، ص ٢٠٢.

(٦٤) مع المتنبى، ص ١٤٠.

(٦٥) المصدر السابق، ص ١٢٩.

(٦٦) مع المتنبى، ص ٢٤٠.

(٦٧) المصدر السابق، ص ٢٤٠.

(٦٨) حديث الأربعاء، ١/ ١٠٤ ـ ١٠٥.

(٦٩) المصدر السابق، ٢٧١/١.

(٧٠) حديث الأربعاء، ١٤١/١.

(٧١) كتب ومؤلفون، ص ١٧٢ ـ ١٧٣ والأبيات للشاعر إسماعيل صبرى.
(٧٢) صوت باريس، ص ٥٧٣.
(٧٣) حديث الأربعاء، ١/١٠٩.
(٧٤) المصدرُ السابق. ١/٢٥.
(٧٥) المصدر السابق. ١/٨٥.
(٧٦) المصدر السابق. ١/١٤١.
(٧٧) تجديد ذكرى أبى العلاء. ٢١٣.
(٧٨) حديث الأربعاء. ٢/١٧٩.
(٧٩) حديث الأربعاء. ١/١١١.
(٨٠) قصص تمثيلية، ص ٦١٣.
(٨١) من أدبنا المعاصر، ص ٨٥ - ٨٦.
(٨٢) كتب ومؤلفون، ص ٨٤.
(٨٣) خواطر، ص ٥٦.
(٨٤) مع المتنبى، ص ٢٢٩.
(٨٥) حافظ وشوقى، ص ٨٦.
(٨٦) «أصح من عرفت بمصر فقها فى اللغة، وأسلمهم ذوقًا فى النقد، وأصدقهم رأيًا فى الأدب وأكثرهم رؤية للشعر». راجع، تجديد ذكرى أبى العلاء، ص ٥.
(٨٧) حديث الأربعاء، ١/٥٢.
(٨٨) المصدر السابق، ١/١٤١.
(٨٩) المصدر السابق، ص ١/٢٢٧.
(٩٠) حافظ وشوقى، ص ١٠٢.
(٩١) مع المتنبى، ص ٧٠.
(٩٢) راجع، القزوينى، الإيضاح. ص ١٣١ وما بعدها.
(٩٣) مع المتنبى، ص ٣١٩.
(٩٤) حافظ وشوقى، ص ١٦٠ ـ ١٦١.
(٩٥) كتب ومؤلفون، ص ١٧٠.
(٩٦) مع المتنبى، ص ٢٣٥.
(٩٧) حديث الأربعاء، ص ١/٣١٢.
(٩٨) المصدر السابق، ص ١/١٨.
(٩٩) مع المتنبى، ص ٦٧.
(١٠٠) من تاريخ الأدب العربى، ١/٦٤٣.

(١٠١) مع المتنبى، ص ٥٠.

(١٠٢) من أدب التمثيل الغربى، ص ١٦٤ - ١٦٥.

(١٠٣) راجع جابر عصفور، الصورة الفنية، ص ١٢٩.

(١٠٤) حديث الأربعاء، ٣٥/١.

(١٠٥) راجع - فضلا عما سبقت الإشارة إليه فى المدخل - ما كتبه جوناثان كوللر عن «الاستعارات اللغوية فى النقد». وهو الفصل الخامس من كتابه، البويطيقا البنيوية .G. Culler, Structuralist poetics

(١٠٦) لحظات، ص ٣٧٤.

(١٠٧) صوت باريس، ص ٤٦٣.

(١٠٨) لحظات، ص ٢٣٦.

(١٠٩) من أدب التمثيل الغربى، ص ١٧٨.

(١١٠) لحظات، ص ٢٣٦.

(١١١) من أدب التمثيل، ص ١٧٨.

(١١٢) صوت باريس، ص ٦٣٧.

(١١٣) مع المتنبى، ص ٢١٣..

(١١٤) على هامش السيرة، ص ١١.

(١١٥) مع المتنبى، ص ٢٨.

(١١٦) مع أبى العلاء فى سجنه: ص ٢١.

(١١٧) فصول فى الأدب والنقد، ص ٥٠.

(١١٨) لحظات، ص ١٤١، ٢٨٨.

(١١٩) صوت باريس، ص ٥٢٢.

(١٢٠) حديث الأربعاء، ٥٦/١.

(١٢١) من تاريخ الأدب العربى، ٦٥٥.

(١٢٢) حافظ وشوقى، ١٩٦.

(١٢٣) حديث الأربعاء، ١٦٠/١.

(١٢٤) من أدبنا المعاصر، ص ١٤٠.

(١٢٥) حديث الأربعاء، ٢٩٥/١.

(١٢٦) مع أبى العلاء فى سجنه، ص ١٢٨.

(١٢٧) المصدر السابق، ص ٢١٩.

(١٢٨) حديث الأربعاء، ٦٤/١.

(١٢٩) لحظات، ص ١٩٣.

(١٣٠) مع المتنبى، ص ٢٨.
(١٣١) حديث الأربعاء، ١/٦٥.
(١٣٢) المصدر السابق، ١/٢٤٤.
(١٣٣) المصدر السابق، ٣/١٣٦.
(١٣٤) المصدر السابق، ١/٦٤.
(١٣٥) حديث الأربعاء،١/ ١٢٧،١٤٨.
(١٣٦) المصدر السابق، ٣/١٤٤.
(١٣٧) كتب ومؤلفون، ص ١٧٥.
(١٣٨) لحظات، ص ١٢٧ ـ ١٢٨.
(١٣٩) ألوان، ص ٢٨٠.
(١٤٠) من أدب التمثيل، ص ١٦٩.
(١٤١) على هامش السيرة، ص ٣٩٢.
(١٤٢) حديث الأربعاء، ٢/١٢٠.
(١٤٣) حافظ وشوقى، ٤٨ ـ ٤٩.
(١٤٤) ألو ان، ص ٢٨٠.
(١٤٥) حديث الأربعاء، ٢/١٤٤.
(١٤٦) خصام ونقد، ص ٢٩.
(١٤٧) من أدب التمثيل، ص ١٧٦.
(١٤٨) فصول فى الأدب والنقد، ص ٥٢.
(١٤٩) حديث الأربعاء، ١/١٥٨.
(١٥٠) لحظات، ص ٢٣٦.
(١٥١) من أدب التمثيل، ص ٦٢.
(١٥٢) لحظات، ص٢٧٤.
(١٥٣) حديث الأربعاء، ١/٨٢.
(١٥٤) صوت باريس، ص ٤٦٢.
(١٥٥) من أدب التمثيل، ص ١٧٧.
(١٥٦) حديث الأربعاء، ١/٩٤.
(١٥٧) المصدر السابق، ٣/١٤٧.
(١٥٨) المصدر السابق، ٢/٢١٣.
(١٥٩) حديث الأربعاء، ٢/١١٨.
(١٦٠) مع المتنبى، ص ٩.

(١٦١) مع أبى العلاء فى سجنه، ص ٧١.
(١٦٢) المصدر السابق، ص ٦٤ ـ ٦٥.
(١٦٣) حديث الأربعاء، ١٩٠/٢.
(١٦٤) المصدر السابق، ١٩١/٢.
(١٦٥) المصدر السابق، ١٩٣/٢.
(١٦٦) المصدر السابق، ١٩٨/٢.
(١٦٧) المصدر السابق، ٢٠١/٢.
(١٦٨) المصدر السابق، ٢٠٧/٢.
(١٦٩) حافظ وشوقى ص ٥٦.
(١٧٠) فصول فى الأدب والنقد، ص ١٥٨ ـ ١٥٩.
(١٧١) مع أبى العلاء فى سجنه، ص ٩٥.
(١٧٢) المرجع السابق، ص ١١.
(١٧٣) حديث الأربعاء، ١٩٨/٢.
(١٧٤) ألوان، ص ٢٢٢.
(١٧٥) مع أبى العلاء فى سجنه، ص ٧٠.
(١٧٦) المصدر السابق، ص ٧١.
(١٧٧) مع المتنبى، ص ٢٨٥.
(١٧٨) المصدر السابق، ص ٢٨٥.
(١٧٩) المصدر السابق، ص ٢٨٦.
(١٨٠) المصدر السابق، ص ١٣.
(١٨١) المصدر السابق، ص ١٢٧.
(١٨٢) المصدر السابق، ص ١٥٥.
(١٨٣) المصدر السابق، ص ٢٢٩.
(١٨٤) المصدر السابق، ص ٢٤١.
(١٨٥) المصدر السابق، ص ١٢٩.
(١٨٦) المصدر السابق، ص ١٤٥.
(١٨٧) المصدر السابق، ص ١٦١.
(١٨٨) المصدر السابق، ص ١٧١.
(١٨٩) المصدر السابق، ص ٢٨٧.
(١٩٠) المصدر السابق، ص ١٥١.
(١٩١) المصدر السابق، ص ٢٠٨.

(١٩٢) ألوان، ص ٢٢٤.
(١٩٣) المصدر السابق، ص ٢٢٤.
(١٩٤) مع المتنبى، ص ٣٠٨.
(١٩٥) المصدر السابق، ص ٧٠.
(١٩٦) مع أبى العلاء فى سجنه، ص ١٤٣.
(١٩٧) مع المتنبى، ص ٢٣٩.
(١٩٨) المصدر السابق، ص ٢٤١.
(١٩٩) عطية عامر، النقد التأثرى، مخطوط.
(٢٠٠) من أدبنا المعاصر، ١٢٥.
(٢٠١) لحظات، ٢٤٦.
(٢٠٢) المصدر السابق، ص ٣١٨.
(٢٠٣) قصص تمثيلية، ٧٢٩.
(٢٠٤) صوت باريس، ٤٩٩.
(٢٠٥) من أدب التمثيل، ١٩٨.
(٢٠٦) لحظات، ٢٦٢.
(٢٠٧) من أدب التمثيل، ٤٧.
(٢٠٨) صوت باريس، ص ٥٧٣.
(٢٠٩) قصص تمثيلية، ص ٦٦٣.
(٢١٠) صوت باريس، ٤٩٦.
(٢١١) من حديث الشعر والنثر، ص ٦٨.
(٢١٢) صوت باريس، ص ٥٤٧ ـ ٥٤٨.
(٢١٣) المصدر السابق، ص ٦٢٧ ـ ٦٢٨.
(٢١٤) لحظات، ٣٠٣.
(٢١٥) المصدر السابق، ص ٣٦١.
(٢١٦) قصص تمثيلية، ص ٦٨٠.
(٢١٧) حديث الأربعاء، ٢/٩١.
(٢١٨) قادة الفكر، ص ٢٣.
(٢١٩) حافظ وشوقى، ص ١٦٠.
(٢٢٠) المصدر السابق، ص ١٠٢.
(٢٢١) من حديث الشعر والنثر، ص ٩٢.
(٢٢٢) مع المتنبى، ص ٢٢٥.

(٢٢٣) حديث الأربعاء، ١٤٤/١.
(٢٢٤) مع المتنبى، ص ٣٣٣.
(٢٢٥) قصص تمثيلية، ص ١٢٢.
(٢٢٦) لحظات، ص ٢١٤.
(٢٢٧) مع أبى العلاء فى سجنه، ص ٩٩.
(٢٢٨) راجع الآمدى، الموازنة، تحقيق: سيد صقر، ٤١٤/١.
(٢٢٩) حديث الأربعاء، ٢٥٥/٣.
(٢٣٠) لحظات، ص ٢٦٦.
(٢٣١) حافظ وشوقى، ص ١٣٧.
(٢٣٢) رحلة الربيع والصيف، ص ٣٤.
(٢٣٣) صوت باريس، ص ٤٩٧.
(٢٣٤) لحظات، ص ٢٦٦.
(٢٣٥) فصول فى الأدب والنقد، ص ٢١٦.
(٢٣٦) لحظات، ص ٢٠٤.
(٢٣٧) من بعيد، ص ١١.
(٢٣٨) لا مرتين، رفائيل، ترجمة: الزيات، ص ٢١٢ ـ ٢١٣.
(٢٣٩) أحلام شهرزاد، ص ١٠١.
(٢٤٠) على هامش السيرة، ص ٥٥٨.
(٢٤١) صوت باريس، ص ٤٨٥ ـ ٤٨٦.
(٢٤٢) رحلة الربيع والصيف، ٥٨، ٦٤.
(٢٤٣) المصدر السابق، ص ٤٨٦ ـ ٤٨٧.
(٢٤٤) فصول فى الأدب والنقد، ص ١٧٢.
(٢٤٥) لاحظ رمزية المرآة فى رواية سارتر .Les Jeus Sont Faits التى يترجمها: طه حسين «لقد تمت اللعبة» ألوان، ص ٣٣٦.
(٢٤٦) فصول فى الأدب والنقد، ص ١٧٣.
(٢٤٧) ألوان، ٢٥٩.
(٢٤٨) فصول فى الأدب والنقد ص ١٧٣.
(٢٤٩) ألوان، ص ٢٢٩.
(٢٥٠) المصدر السابق، ص ٢٥٨.
(٢٥١) فصول فى الأدب والنقد، ص ١٧٥.
(٢٥٢) المصدر السابق، ص ١٧٤.

(٢٥٣) المصدر السابق، ص ٢١٦.
(٢٥٤) المصدر السابق، ص ٢١٨.
(٢٥٥) ألوان، ص ٢٢٧.
(٢٥٦) المصدر السابق، ص ٢٢٥.
(٢٥٧) المصدر السابق، ص ٢٢٧.
(٢٥٨) المصدر السابق، ص ٢٦٥.
(٢٥٩) ألوان، ص ٢٦٦.
(٢٦٠) نقد وإصلاح، ص ١٥.
(٢٦١) المصدر السابق، ص ٩.
(٢٦٢) المصدر السابق، ص ١٤.
(٢٦٣) ألوان، ص ٣٠١.
(٢٦٤) المصدر السابق، ص ٣٢٣.
(٢٦٥) المصدر السابق، ص ٣٣٢.
(٢٦٦) أصداء تونسية، جريدة الجمهورية ٢٩ مايو ١٩٥٧، وراجع، السد، لمحمود المسعدى، الدار التونسية للطباعة والنشر، تونس، ١٩٧٤، ٢٢٩ ـ ٢٦٤.
(٢٦٧) خصام ونقد، ص ٧.
(٢٦٨) ألوان، ص ٢٢٩.
(٢٦٩) المصدر السابق، ص ٢٣٠.
(٢٧٠) ألوان، ص ٣٦٢.
(٢٧١) المصدر السابق، ص ٣٦٢.
(٢٧٢) المصدر السابق، ص ٣٦٥.
(٢٧٣) من أدبنا المعاصر، ص ١١٧.
(٢٧٤) المصدر السابق، ص ١١٨.
(٢٧٥) المصدر السابق، ص ١١٣.
(٢٧٦) المصدر السابق، ص ١١٧.
(٢٧٧) المصدر السابق، ص ١٢١.
(٢٧٨) فصول فى الأدب والنقد، ص ٢١٦.
(٢٧٩) أصداء تونسية، جريدة الجمهورية ٢٩ مايو ١٩٥٧، وراجع السد. لمحمود المسعدى، الدار التونسية للطباعة والنشر، تونس ١٩٤٢، ص ٢٣٤.
(٢٨٠) المرجع السابق، ص ٢٣٧.

المصادر والمراجع

أولاً - المصادر (كتابات طه حسين)[*]

١٩١٥ ذكرى أبى العلاء،دار المعارف. القاهرة ١٩٥١ . بعنوان "تجديد ذكرى أبى العلاء".

١٩٢٠ صحف مختارة من الشعر التمثيلى عند اليونان. المكتبة التجارية. القاهرة ١٩٢٠.

١٩٢١ أرسطاطاليس: نظام الأثينيين. ضمن المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين. المجلد الثامن "علم الاجتماع". دار الكتاب اللبنانى. بيروت ١٩٧٥.

١٩٢١ جوستاف لوبون : روح التربية.

١٩٢٤ قصص تمثيلية لجماعة من أشهر الكتاب الفرنسيين. ضمن المجموعة الكاملة. المجلد الخامس عشر،القسم الثانى، الأدب التمثيلى،بيروت ١٩٧٤.

١٩٢٥ فلسفة ابن خلدون الاجتماعية. ترجمة: محمد عبد الله عنان. ضمن المجموعة الكاملة. المجلد الثامن "علم الاجتماع" . بيروت ١٩٧٥.

١٩٢٥- ١٩٤٥ حديث الأربعاء. دار المعارف. القاهرة ١٩٦٢.
(صدر الجزء الأول من هذا الكتاب عام ١٩٢٥ ويحتوى مقالات "القدماء. والمحدثون" عن العصر العباسى الأول. التى نشرت فى جريدة السياسة من ٦ ديسمبر ١٩٢٢ إلى ٢٥ يونيو ١٩٢٤. وصدر الجزء الثانى عام ١٩٢٦، ويحتوى مقالات "الغزلون" فى العصر الأموى؛ التى نشرت فى جريدة السياسة من ٣ سبتمبر إلى ١٧ ديسمبر ١٩٢٤ . وأعيد ترتيب أجزاء الكتاب حسب العصور. بعد نشر مقالات الشعر الجاهلى فى جريدة الجهاد من ٣٠ يناير إلى ٢٢ مايو ١٩٣٥. فخصص الجزء الأول للعصرين الجاهلى والإسلامى. وخصص الجزء الثانى للعصر العباسى. وانفرد الجزء الثالث بالعصر الحديث).

(*) إلى اليمين تاريخ الصدور الأول، ويليه الطبعة التى اعتمد عليها البحث.

١٩٢٥ قادة الفكر. مطبعة المعارف. القاهرة ١٩٤٧.
١٩٢٦ فى الشعر الجاهلى،مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٢٦.
١٩٢٧ فى الأدب الجاهلى. دار المعارف. القاهرة ١٩٤٧.
١٩٢٩-١٩٦٧ الأيام. دار المعارف . القاهرة ١٩٨٠.
١٩٣٣ حافظ وشوقى. مكتبة الخانجى. القاهرة ١٩٦٦.
فى الصيف. ضمن "رحلة الربيع والصيف. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٥٧.
١٩٣٣-١٩٣٨ : على هامش السيرة. ضمن المجموعة الكاملة. المجلد الثالث. بيروت ١٩٧٣.
١٩٣٣ نقد النثر (تحقيق ودراسة بالاشتراك مع عبد الحميد. العبادى). لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٣٨.
١٩٣٥ بين هيكل وبينى (مقال) مجلتى. القاهرة. مارس ١٩٣٥.
١٩٣٥ أديب. سلسلة كتب للجميع. العدد السادس. القاهرة د. ت.
١٩٣٥ راسين: أندروماك (ترجمة). ضمن المجموعة الكاملة. المجلد الخامس عشر. القسم الأول "الأدب التمثيلى". بيروت ١٩٧٤.
١٩٣٥ من بعيد. الشركة العربية للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٥٨.
١٩٣٦ القصر المسحور (بالاشتراك مع توفيق الحكيم). ضمن المجموعة الكاملة ـ المجلد الرابع عشر "القصص والروايات ـ٢. ". القسم الأول. بيروت ١٩٧٤.
١٩٣٦ مع المتنبى. دار المعارف. القاهرة. د. ت.
١٩٣٦ من حديث الشعر والنثر. دار المعارف. القاهرة ١٩٥٣.
١٩٣٨ مستقبل الثقافة فى مصر. ضمن المجموعة الكاملة. المجلد التاسع "علم التربية" بيروت ١٩٧٣.
١٩٣٨ سوفكليس: أنتيجونا.
١٩٣٩ مع أبى العلاء فى سجنه. مطبعة المعارف ومكتبتها. القاهرة ١٩٣٩.
١٩٣٩ من الأدب التمثيلى اليونانى. ضمن المجموعة الكاملة. المجلد الخامس عشر "الأدب التمثيلى". القسم الأول. بيروت ١٩٧٤.
١٩٤١ دعاء الكروان. دار المعارف. القاهرة ١٩٦٠.
١٩٤٢ الحب الضائع. ضمن المجموعة الكاملة. المجلد الثالث عشر "القصص والروايات ـ ١ ـ" القسم الأول. بيروت ١٩٧٤.
١٩٤٢ لحظات. ضمن الأعمال الكاملة. المجلد الحادى عشر. "علم الأدب ـ ١ ـ" بيروت ١٩٧٤.
١٩٤٣ أحلام شهرزاد. دار المعارف. القاهرة ١٩٤٣.
١٩٤٣ صوت باريس. ضمن الأعمال الكاملة. المجلد الثالث عشر. "القصص والروايات ـ ١ ـ". القسم الثانى. بيروت ١٩٧٤.

1944 شجرة البؤس. ضمن الأعمال الكاملة. المجلد الثالث عشر. "القصص والروايات - ١ -" بيروت ١٩٧٤.

1944 صوت أبى العلاء. دار المعارف . القاهرة ١٩٤٤.

1945 جنة الشوك. دار المعارف. القاهرة ١٩٧٧.

1945 فصول فى الأدب والنقد. دار المعارف. القاهرة ١٩٤٥.

1946 أوديب وثيسيوس: من أبطال الأساطير اليونانية (ترجمة عن اندريه جيد). دار العلم للملايين. بيروت ١٩٦٨.

1947-1960 الفتنة الكبرى

الجزء الأول: عثمان. دار المعارف. القاهرة ١٩٤٧.

الجزء الثانى: على وبنوه. دار المعارف. القاهرة ١٩٥٣.

الجزء الثالث: الشيخان. دار المعارف. القاهرة ١٩٦٠.

1947 القدر أو زاديج (ترجمة عن فولتير). دار العلم للملايين. بيروت ١٩٧٩.

1948 رحلة الربيع. ضمن "رحلة الربيع والصيف". دار العلم للملايين. بيروت ١٩٥٧.

1949 مرآة الضمير الحديث. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٤٩.

1949 المعذبون فى الأرض. الشركة العربية للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٥٨.

1949 الوعد الحق. ضمن الأعمال الكاملة. المجلد السابع. بيروت ١٩٧٥.

1950 جنة الحيوان. سلسلة كتب للجميع. العدد السابع والعشرون القاهرة د. ت.

1952 ألوان. دار المعارف. القاهرة ١٩٥٢.

1952 بين بين. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٧٩.

1952 دور الكاتب فى المجتمع الحديث (بحث ألقى بالفرنسية فى المؤتمر الدولى المنعقد فى فينيسيا من ٢٢ إلى ٢٨ سبتمبر ١٩٥٢ (ترجمة: فؤاد دوّارة. عالم الفكر. المجلد الحادى عشر. الكويت. ديسمبر ١٩٨٠.

1955 حب للمعرفة. (ضمن كتاب. "هذا مذهبى") كتاب الهلال. مارس ١٩٥٥.

1955 الأديب يكتب للخاصة (مناظرة مع رئيف خورى) مجلة الآداب. بيروت. مايو ١٩٥٥.

1955 خصام ونقد. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٥٥.

1956 نقد وإصلاح. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٥٦.

1957 أحاديث. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٧٥.

1958 من أدبنا المعاصر. الشركة العربية للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٥٨.

1959 من لغو الصيف. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٥٩.

1959 من أدب التمثيل الغربى. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٧٧.

١٩٥٩	مرآة الإسلام. دار المعارف. القاهرة ١٩٥٩.
١٩٦١	من لغو الصيف إلى جد الشتاء. نادى القصة. الكتاب الفضى. القاهرة ١٩٦١.
١٩٦٥	خواطر. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٦٥.
١٩٦٧	كلمات. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٦٧.
١٩٧٠-١٩٧٤	من تاريخ الأدب العربى. دار العلم للملايين.
	المجلد الأول ـ العصر الجاهلى والإسلامى. بيروت ١٩٧٠.
	المجلد الثانى ـ العصر العباسى الأول. بيروت ١٩٧١.
	المجلد الثالث ـ العصر العباسى الثانى. بيروت ١٩٧٤.
١٩٧٥	ما وراء النهر: قصة لم تتم. دار المعارف. القاهرة ١٩٧٥.
١٩٧٦	طه حسين يتحدث عن أعلام عصره. الدار العربية للكتاب. تونس ١٩٧٨.
١٩٧٨	تقليد وتجديد. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٧٨.

ثانيًا ـ المراجع العربية والمترجمة:

(أ) ـ كتب التراث النقدى:

إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا. دار صادر. بيروت ١٩٥٧.

الآمدى : الموازنة. تحقيق: السيد أحمد صقر. دار المعارف. القاهرة ١٩٦٥.

التوحيدى (أبو حيان) ومسكويه: الهوامل والشوامل. تحقيق: أحمد أمين، السيد صقر. لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٥١.

الجاحظ : البيان والتبيين. تحقيق عبدالسلام هارون. مكتبة الخانجى. القاهرة ١٩٦٨.

رسائل الجاحظ. تحقيق: عبدالسلام هارون. مكيتة الخانجى. القاهرة ١٩٦٥.

ابن طباطبا: عيار الشعر. تحقيق: طه الحاجرى، ومحمد زغلول سلام. المكتبة التجارية. القاهرة ١٩٦٥.

الغزالى: كيمياء السعادة (مع المنقذ من الضلال). مكتبة الجندى. القاهرة د. ت.

ابن قتيبة: الشعر والشعراء. تحقيق: أحمد محمد شاكر. دار المعارف. القاهرة ١٩٦٦.

قدامه بن جعفر: نقد الشعر. تحقيق: س. أ. بونيباكر. مطبعة بريل. ليدن ١٩٥٦.

القزوينى : الإيضاح فى علوم البلاغة. مطبعة السنة المحمدية. القاهرة د. ت.

(ب) - كتب حديثة :

إبراهيم عبد القادر المازنى بشار بن برد. دار الشعب. القاهرة ١٩٧١.

حصاد الهشيم. المطبعة العصرية. القاهرة ١٩٤٧.

ديوان المازنى. تحقيق: محمود عمار، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. القاهرة ١٩٦١.

الشعر. غاياته ووسائطه. مطبعة البسفور. القاهرة ١٩١٥.

قبض الريح. المطبعة العصرية. القاهرة ١٩٤٨.

أحمد أمين : فجر الإسلام. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة ١٩٦٥.

أحمد ضيف مقدمة لدراسة بلاغة العرب. القاهرة ١٩٢١.

جابر عصفور الصورة الفنية. دار المعارف القاهرة ١٩٧٩.

مفهوم الشعر. دار الثقافة. القاهرة ١٩٧٨.

جبر ضومط فلسفة البلاغة. المطبعة العثمانية. لبنان ١٨٩٨.

حافظ إبراهيم ديوان حافظ إبراهيم. ضبطه وصححه وشرحه ورتبه: أحمد أمين. أحمد الزين. إبراهيم الإبيارى. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٠.

حسين مروة: قضايا أدبية. دار الفكر. القاهرة ١٩٥٦.

رفائيل بطى: سحر الشعر. المطبعة الرحمانية. القاهرة ١٩٢٢.

رفاعة الطهطاوى المرشد الأمين للبنات والبنين. الأعمال الكاملة. المجلد الثانى. بيروت ١٩٧٣.

صلاح عبدالصبور ماذا يبقى منهم للتاريخ. دار الثقافة العربية. القاهرة ١٩٦١.

عباس محمود العقاد ابن الرومى. المكتبة التجارية. القاهرة ١٩٦٣.

ديوان العقاد. المكتبة العصرية. بيروت ١٩٧٢.

عباس محمود العقاد والمازنى: الديوان. دار الشعب. القاهرة د. ت.

عبدالرحمن شكرى: الثمرات. مطبعة غرزوزنى. الإسكندرية ١٣٣٥هـ.

ديوان عبدالرحمن شكرى. تحقيق: نقولا يوسف. منشأة المعارف. الإسكندرية ١٩٦٠.

عبدالمحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر. دار المعارف. القاهرة ١٩٦٣.

عبدالوهاب عزام: ذكرى أبى الطيب بعد ألف عام. بغداد ١٩٣٦.

عطية عامر: النقد التأثيرى. بحث مخطوط لم يطبع.

فاطمة موسى: فى الرواية العربية المعاصرة. مكتبة الأنجلو. القاهرة ١٩٧٢.

قسطاكى الحمصى: منهل الوراد فى علم الانتقاد. مطبعة الفجالة. القاهرة ١٩٠٧.

محمد برادة: محمد سدور وتنظير النقد العربى. دار الآداب. بيروت ١٩٧٩.
محمد حسين هيكل: تراجم مصرية وعربية. القاهرة ١٩٢٩.
ثورة الأدب. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة ١٩٦٥.
فى أوقات الفراغ. القاهرة ١٩٢٥.
محمد خليفة التونسى: فصول من النقد عند العقاد. مكتبة الخانجى. القاهرة د. ت.
محمد روحى الخالدى: تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب. مطبعة الهلال،مصر،١٩٠٤.
محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: فى الثقافة المصرية. دار الفكر الجديد. بيروت ١٩٥٥.
محمود محمد شاكر: المتنبى. مطبعة المدنى. القاهرة ١٩٧٦.
محمود المسعدى: السد. الدار التونسية للطباعة والنشر. تونس ١٩٧٤.
مصطفى صادق الرافعى: ديوان الرافعى. المطبعة العمومية. مصر ١٣٢١هـ .
مصطفى لطفى المنفلوطى: مختارات المنفلوطى. المكتبة التجارية. القاهرة د. ت.
النظرات. مكتبة الهلال. القاهرة ١٩٣٦.
ميخائيل نعيمة: الغربال. مؤسسة نوفل. بيروت ١٩٧٥.
نجيب محمد البهبيتى: المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين. دار الثقافة. الدار البيضاء ١٩٧٨.

(جـ) ـ كتب عن طه حسين:

أنور الجندى: طه حسين. حياته وفكره فى ميزان الإسلام. دار الاعتصام. القاهرة ١٩٧٦.
حسين نصار: دراسات حول طه حسين. جامعة الموصل ١٩٧٦.
حمدى السكوت ومارسدن جونز: طه حسين (أعلام الأدب المعاصر فى مصر. سلسلة بيوجرافية نقدية ببليوجرافية ـ١) (الجامعة الأمريكية. القاهرة ١٩٧٥.
خيرى شلبى: محاكمة طه حسين (نشر وتعليق) بيروت ١٩٧٢.
سامح كريم: طه حسين فى معاركه الأدبية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٤.
سامى الكيالى: مع طه حسين. دار المعارف. القاهرة ١٩٧٥.
سهير القلماوى: ذكرى طه حسين. دار المعارف. القاهرة ١٩٧٤.
سوزان طه حسين: معك. دار المعارف. القاهرة ١٩٧٩.
كمال ثابت قلته: طه حسين وأثر الثقافة الفرنسية فى أدبه. دار المعارف القاهرة ١٩٧٣.

عبدالعزيز شرف: طه حسين وزوال المجتمع التقليدى. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٦.

عبدالعليم القبانى: طه حسين فى الضحى من شبابه. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٧.

محمد عبد الغنى حسن وآخرون. طه حسين وقضية الشعر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٥.

نجاح عمر: طه حسين: أيام ومعارك. المكتبة المصرية. بيروت ١٩٧٥.

(د) ـ كتب مترجمة :

أوفيد : مسخ الكائنات. ترجمة: ثروت عكاشة. مراجعة: مجدى وهبة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧١.

بلاشير: أبو الطيب المتنبى: دراسة فى التاريخ الادبى. ترجمة: إبراهيم الكيلانى. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٧٥.

جون ديوى: الفن خبرة. ترجمة: زكريا إبراهيم. ومراجعة: زكى نجيب محمود. دار النهضة العربية. القاهرة ١٩٦٣

ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق. ترجمة: محمد يوسف نجم. مراجعة: إحسان عباس. دار صادر. بيروت ١٩٦٧.

روبين كولنجرود: مبادئ الفن. ترجمة: أحمد حمدى محمود. الدار المصرية للتأليف والترجمة. القاهرة د. ت.

سارتر: ما الأدب. ترجمة: محمد غنيمى هلال. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة ١٩٦١.

ستندال: الأحمر الأسود. ترجمة: عبد الحميد الدواخلى. مراجعة: إبراهيم مدكور. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة ١٩٥٦.

لامرتين: رفائيل: صحائف من العشرين. ترجمة: أحمد حسن الزيات. مطبعة الرسالة. القاهرة د. ت.

لانسون: تاريخ الأدب الفرنسى. ترجمة: محمود قاسم. القاهرة ١٩٦٢.
منهج البحث فى الأدب. ترجمة: محمد مندور. بيروت ١٩٤٦.

لينين: فى الأدب والفن. ترجمة: يوسف حلاق. دمشق ١٩٧٢.

(هـ) ـ مقالات :

أحمد شمس الدين الحجاجي: وظيفة المسرح المصرى من خلال النقد، مجلة الكاتب القاهرة. أكتوبر ١٩٧٥.

إسكندر صيقلى: التمثيل. المقطم. سبتمبر ١٩٠٢.

جابر عصفور: الخيال المتعقل: دراسة فى النقد الإحيائى،مجلة الأقلام، بغداد، أغسطس ١٩٨٠.

نظرية التعبير: محاولة تأصيل، الأقلام، بغداد، يناير ١٩٧٧.

جى بوريلى: اجتماعية الأدب: حول إشكالية الانعكاس. مجلة فصول . المجلد الأول، العدد الثانى، القاهرة يناير ١٩٨١.

سليم خليل نقاش: فوائد الروايات، مجلة الجنان ١٨٧٥.

كمال يوسف: نقادنا الواقعيون غير واقعيين، مجلة الرسالة الجديدة. القاهرة ٢٧ يونيو ١٩٥٦.

محمد مندور: نحن واقعيون،مجلة الرسالة الجديدة،القاهرة أول مايو ١٩٥٦.

محمود رجب: المرآة والفلسفة،حوليات كلية الآداب،جامعة الكويت، الحولية الثانية، ١٩٨١.

ثالثًا ـ المراجع الأجنبية :

Aorams, M. H. The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and Critical Tradition, Oxford University Press, New York 1977.

Adereth, M. Commitment in Modern French Literature, Schocken, Books, New York 1967.

Brombert, Victor. The Intellectual Hero: Studies in the French Novel, The University of Chicago Press, 1964.

Cachia, Pierre. TAHA HUSAYN: His Place in the Egyptian Literary Renaissance, Luzac & Company LTD . London 1956

Carr, E. H. What is History? Penguin. London 1964.

Culler, Jonathan. Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature, Cornell University Press, New York 1976.

Doubrovsky. Serge. The New Criticism in France, The University of Chicago Press, London 1973.

Drever, James. A Dictionary of Psychology, Penguin, London 1969.

Eagleton, Terry, Criticism and Ideology, Humanities Press, London 1976.

Marxism and Lnerary Criticism. University of Catifornia Press. Berkeley 1976.

Fletcher. Angus. Allegory: The Theory of a Symbohe. Mode Cornell University Press. London 1975.

Fowler. Roger. Literature As Social Discourse: The Practice of Linguistic Criticism. Batsford Academic and Educational LTD. London 1981.

Fowhe. Wallace: The French Critic 1549-1967- Southern University. Press. 1968.

Goldmann. Lucien. The Sociology of Literature. International Social Journal. VOL XIX. No. 4. 1967.

Hirsch. E. D. Validity in Interpretation Yale University Press. 1967.

Houram, Albert. Arabic Thought in the Liberal Age. Oxford University Press. London 1960.

Hulme. T. E. Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art. Routledge & Kegan Paul. London 1960.

Macherey. Pierre. A Theory of Literary Production. Routledge & Kegan Paul. London 1968.

Mozhnyagun. S. (ed.) Problems of Modern Aestheties. Progress Publishers. Moscow 1969.

Murry. John Middleton. Countries of the Mind. Oxford University Press. London 1931.

Palmer. Richard E. Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher. Dilthey. Heidgger and Gadamer. Northwestern University Press. 1969.

Rorty. Richard. Philosophy and the Mirror of Nature. Basil Black well. Oxford 1980.

Sebeok. Thomas A. (ed.) Style in Language. The M. I. T. Press. Cambridge. Massachusetts 1964.

Semah. David. Four Egyptian Literary Grities. Leiden. E. J. Brill 1974.

Shibles. Warren A. Metaphor: An Annotated Bibliography and History. The Language Press. Wisconsin 1971.

Zammerman. J. E. Dictionary of Classical Mythology. Bantam Book. 1971.

الفهرست

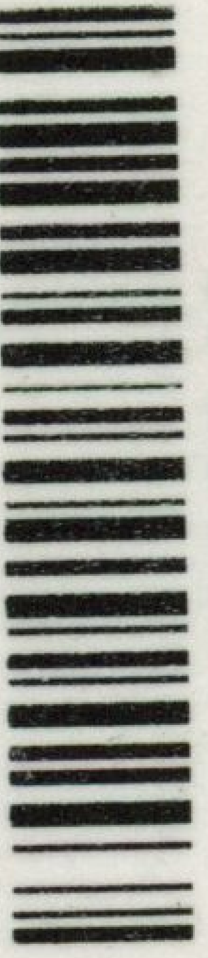
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

المرايا المتجاورة

يهدى الدكتور جابر عصفور كتابه "إلى الجامعة التى أنتمى إليها .. إلى الجامعة التى أحلم بها". إهداء يحدد نبرة الكتاب من أول سطر إلى آخر سطر فيه؛ فحتى التأليف فى العلم يحمل نبرة ويعبر عن موقف. وهذا الموقف يصدر عن طه حسين ولكنه لا يظل مرتبطًا بطه حسين. فاقتران اسم الجامعة باسم طه حسين حقيقة تاريخية لا يعرفها تلاميذ طه حسين فقط، بل يعرفها خصومه أيضًا، حين يجعلون هجومهم على طه حسين هجوما على الجامعة. ولم يكن هذا الاقتران مقصورًا على الجامعة ودور طه حسين فى الجياة العامة، بل كانت شخصية طه حسين داخل الجامعة جزءًا أساسيًا من كيانها...

وحسب هذا الكتاب أنه يثير- ربما للمرة الأولى فى نقدنا الحديث- أخطر قضايا المنهج. ومع من؟ مع القطب الكبير الذى ملأ الدنيا وشغل الناس، وتاهت حقيقته بين أعدائه وأوليائه.

شكرى عياد



تصميم نائل عيسى

ISBN# 9789774487675



6 221149 031906



الهيئة المصرية العامة للكتاب